Das komische Element in der französischen Tragikomödie.

Ein Beitrag zum Komischen vor Molière.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Friedrich W. Schoberth
aus Nürnberg.

Tag der mündlichen Prüfung: 22. März 1929.

Nürnberg
Buchdruckerei Volkhardt & Wilbert
1930.

Referent: Geheimrat Universitäts-Professor Dr. J. Pirson.

Dekan: Geheimrat Universitäts-Professor Dr. H. Leser.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem lieben Vater
in Dankbarkeit gewidmet.

INHALT

	Seite
Literaturangaben	VII
Vorwort	IX
I. Abschnitt: Entstehung, Wesen und Begriff der neuen dramatischen Gattung: Komik vor der Tragikomödie	1
II. Abschnitt: Die Dichter und ihre Werke	
1. Louis le Jars: Lucelle (1576)	9
2. R. Garnier: Bradamante (1582)	11
3. A. Hardy: Procris ou la Jalousie infortunée	19/21
Alceste ou la Fidélité	23
Arsacome ou l'Amitié des Scythes	26
Cornélie	27
La Force du Sang	29
Félismène	29
Dorise	30
4. Pichou: Les Folies de Cardénio (1625)	32
5. J. de Schélandre: Tyr et Sidon (1628)	36
6. J. Rotrou: L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux (1628)	43/45
Cléagénor et Doristée (1630)	46
Les Occasions Perdues (1631)	48
L'Heureuse Constance (1631)	49
La Pèlerine Amourense (1634)	51
Amélie (1636)	54
7. Sr de Boisrobert: La Lisimène ou l'Heureuse Tromperie (1633)	61
8. Veronneau: L'Impuissance (1634)	66
9. Beys: L'Ospital des Fous (1635)	72
10. La Calprenède: Bradamante (1637)	79
11. Deroziers Beaulieu, Le Sieur: Le Galimatias (1639)	85
12. J. Mairet: L'Illustre Corsaire (1640)	91
Roland Furieux (1640)	94
Sylvie (1621)	95
III. Abschnitt: Die Komik in der Tragikomödie (Zusammenfassung)	98

INHALT

LITERATUR-VERZEICHNIS

A. Kritische Literatur

Baterau, Alfred: Georges de Scudéry als Dramatiker (Dissertation, Leipzig 1902).

Chasles, Emile: La Comédie en France au 16e siècle (Paris, Didier, 1862).

Ebert, Adolf: Entwicklungsgeschichte der französ. Tragödie vornehmlich im 16. Jahrhundert (Gotha, 1856).

Faguet, Emile: Drame ancien et Drame moderne. 4e éd. (Paris, Colin, 1909).

Fournel, Victor: Le Théâtre français au XVIIe siècle (Paris, 1892).

Heiß, H. Dr: Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert. (Erlangen, 1905. — Sonderabdruck aus K. Vollmöller's „Romanische Forschungen", Bd. 21, 2. Heft.)

Julleville, Petit de: Histoire de la littérature française des origines à nos jours (Paris, 1900, 3./4. Band).

Klemperer, Victor: Komik und Tragikomik bei Molière in: Romanische Sonderart, Geistesgeschichtliche Studien (München, 1926).

Lancaster, H. C.: The French Tragi-Comedy, Its Origin and Development from 1552 to 1628. Dissertation (Baltimore, 1907).

Lanson, Gustave: Histoire de la Littérature Française. 18e éd. (Paris, 1924).

Lintilhac, Eug.: Histoire générale du Théâtre en France (III. Bd. La Comédie — Dix-septième Siècte).

Lipps, Theodor: Komik und Humor (Hamburg-Leipzig, 1898).

Lotheissen, Ferd.: Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert (Wien 1877—84). I. Band.

Rigal, Eugene: Alexandre Hardy et le Théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle (Paris, 1889).

Rigal, Eugene: Les Personnages conventionnels de la Comédie au XVI siècle, in: Revue d'Histoire littéraire de la France, T. IV, 1897, Paris

Rigal, Eugene: Molière. 2 Bände. Paris, Hachette, 1908.

Roth, Dr. Th.: Der Einfluß von Ariost's Orlando Furioso auf das französische Theater (Leipzig, 1905).

Schlensog, Hugo; Lucelle, Tragi-comédie en prose française von Louis de Jars, 1576 und Lucelle, tragi-comédie mise en vers von Jacques Duhamel, 1607 mit einem Anhang: de l'Art de la Tragédie von J. de la Taille. Greifswalder Diss. (Freiburg, 1906).

Stiefel, A. L.: Unbekannte italienische Quellen Jean Rotrou's. (Oppeln-Leipzig, 1891).

Volkelt, Joh.: System der Aesthetik, II. Band: Die ästhetischen Grundgestalten. 2. Auflage (München, Beck, 1925).

B. Werke der Dichter.

Beys, Charles: L'Opital des Fous, Tragi-comédie-Paris (Toussaint Quinet), 1635 (2. Druck 1638).

Boisrobert, Le Sieur de: La Lisimène ou l'heureuse tromperie, tragi-comédie, Paris (Toussaint Quinet), 1633.

La Calprenède: La Bradamante, Tragi-comédie. Paris, Sommaville, 1637.

Deroziers Beaulieu, Le Sieur: Le Galimatias, Tragi-comédie Paris, Quinet, 1639 (in: Ancien Théâtre Français, Tome IX, Paris, 1856).

Garnier, Robert: Bradamante, tragi-comédie (1582) in: Robert Garnier, Les Tragédies, treuer Abdruck der ersten Gesamtausgabe (Paris 1585) mit den Varianten aller vorhergehenden Ausgaben und einem Glossar herausgegeben von W. Förster (4 Bände), Heilbronn, 1883.

Hardy, Alexandre: Le Théâtre d'Alexandre Hardy. — Erster Neudruck der Dramen von P. Corneille's unmittelbarem Vorläufer nach den Exemplaren der Dresdener und der Wolfenbütteler Bibliothek, besorgt von E. Stengel. Marburg-Paris, 1883 (5 Bde.).

Mairet, Jean: L'Illustre Corsaire, Tragi-comédie, Paris (Courbe). 1640

Mairet, Jean: Le Roland Furieux, Tragi-comédie, Paris (Courbe). 1640.

Mairet, Jean: La Sylvie (1626), Tragi-comédie pastorale. (Herausgegeben von J. Marsan in der Sammlung: Société des Textes Françaises Modernes. Paris, 1905).

Pichou: Les Folies de Cardénio, Tragi-comédie, Paris, Targa, 1634.

Rotrou, Jean: Oeuvres de Jean Rotrou, 5 Bde. Paris (Desoer) 1820.

Schélandre, Jean de: Tyr et Sidon — tragi-comédie, divisée en deux journées (1628) in „Bibliothèque Elzévirienne", Ancien Théâtre Français, Tome VIII, Paris, 1856.

Veronneau, le Sieur: L'Impuissance — tragi-comédie-pastorale (Paris, 1634) in „Bibliothèque Elzévirienne", Ancien Théâtre Français, Tome VII.

VORWORT

Unsere Untersuchungen beschränken sich ganz auf Tragikomödien, die zur Stärkung der Handlung oder nur zur Belustigung der Zuschauer Komik aufnehmen. Dramatiker, in deren Werken wir nichts für unsere Arbeit finden konnten, sind weggelassen ebenso wie jene, welche die Komik nur bisweilen verstreut, unabsichtlich und ohne Verständnis für den Wesensbegriff der Tragikomödie anwenden. Unter diese zwei Gesichtspunkte fallen die meisten Tragikomödien der Zeit, besonders aus der Gruppe, die unter höfischem Einfluß stand. Wir werden also G. de Scudéry übergehen, denn seine Komik zeigt nichts Eigenartiges. Seine Werke überzeugen uns davon, daß die Tragikomödie aus ewigem Mißverständnis heraus abgewirtschaftet hat. Bei ihm tritt schon die Scheidung in Roman, Schauspiel und Tragödie ein. Er schrieb nicht schlechter als andere, sondern nur genau so wie sie. Er hat den Stil, den die Gesellschaft sucht: Preziös und weichlich. Dabei sind seine Figuren ritterlich, vornehm, leidenschaftlich, liebeswütig und hartstirnig, die Verliebten voll Tränen, aber ohne Innerlichkeit. Seine Verwechslungsszenen sind Wiederholungen von Motiven, die wir anderwärts besser antreffen.

Aus demselben Grund vernachlässigen wir Corneille's Clitandre. Berücksichtigt wurden einzelne Werke von Durval, Racan, Provais, Boisrobert, La Calprenède, P. du Ryer, Puget de la Serre, de Benesin u. a. Alle diese Werke tragen nur zufällig die Bezeichnung Tragikomödie. Sie bringen reine Erzählungen und Abenteuer. Viele von ihnen sind in sich wertvoll, als Schauspiele bisweilen trefflich. Sie bringen alles, was im Roman der Zeit auch steckt: Générosité der Helden, Liebe, romaneske Triebe, Mordpläne, wenig Lyrik, Ernst, Egoismus und Lebenslust. Ihre Verse sind fließend, die Personen etwas steif und gezwungen. Aber für uns ist wesentlich: Sie weisen keine Komik auf.

Wir greifen demnach nur jene Werke heraus, mit denen sich unser Thema durchführen läßt. Gegen 1630 flaut die Tragikomödie an sich ab. Die Werke, die nachher geschrieben werden, spielen keine große Bedeutung. Sie geraten entweder unter den Einfluß der Tragödie oder unter Molière's Witz. Dann tritt aber auch eine begriffliche Scheidung ein.

Es ergibt sich von selbst, daß wir nur eine individuelle Auswahl vornehmen können, die vor allem auch durch die Bibliotheksverhältnisse bedingt wird. Quellenuntersuchungen wurden nicht angestellt, da sie ja nur rückwirkend und wenig über die Schlagkraft der Komik einzelner Szenen sagen können.

I. Entstehung, Wesen und Begriff der neuen dramatischen Gattung: Komik vor der Tragikomödie

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts stehen im Vordergrund des dramatischen Interesses die Tragödie und die Tragikomödie. Der Tragödie war bisher das Leben etwas schwer gemacht worden. Sie stand zu hoch, um die breite Masse, die Ungebildeten, Anspruchslosen für sich gewinnen zu können. Der Hof und die gelehrten Kreise nehmen sich ihrer stets gerne an, das Volk jedoch entzieht sich ihrem Regelzwang und fördert eine andere Gattung, die dem Zug der Zeit besser entspricht. Das Verlangen ging nach einer Mischung, nach einer bewegten Handlung aus Naivität, Sentimentalität, Komik und Tragik. Man bewundert die Großtaten der Helden, weint aus Gefühlsaufwallung, verabscheut und verlacht Bösewichte und hat vor allem seine Freude an dem tollen Treiben und derben Wesen der komischen Gestalten. Das Ende solcher gewalttätiger Unbefangenheit naht aber bald, die strenge Moral schleicht sich ein. So erfüllt sich das Schicksal des Volkstheaters. Volk und Dichter ziehen sich entweder zur immer lebendigen Farce zurück oder übernehmen das Programm der besseren Gesellschaft, das eben Tragödien enthält.

Die Zeit, die wir behandeln, ist voll der Sinnenfreudigkeit einer lebensfrohen Volksnatur. Heuchlerische Prüderie und versteckte Lüsternheit waren ihr ebenso fremd wie Zweideutigkeiten. Ihre Natürlichkeit sprach über die Dinge des Körpers wie eine spätere über jene der Seele. Wir finden zunächst nur den lebenslustigen Kleinbürger aus dem Mittelalter, der statt erhabener Tragik prickelnde Laune und drastische Komik suchte und dies als allein lebenswahr gelten ließ.

Die Tragikomödie scheint dem Zeitgeist des beginnenden XVII. Jahrhunderts am besten entsprochen zu haben. Sie entstand gedanklich aus der besonderen psychischen Ein-

stellung des Volkes, technisch aus einer Vermischung der dramatischen Stile und Gattungen, wobei die Quantität und nicht die Qualität den Vorzug erhielt. Aus der Tragödie stammen im wesentlichen der äußere Aufbau und die Wahl der Personen. Könige geben gewöhnlich den Ton an. Aus ihr leitet sich auch die Gefühlsgröße her, die den meisten sogenannten Tragikomödien, vor allem jenen, die frei von Komik sind, eigen ist. Der Roman ist schuld an der Breite und an der zielstrebigen und rücksichtslosen Durchführung des Themas. Von der mittelalterlichen Bühne her kommt die szenische Unbekümmertheit und Sattheit der Handlung, von der Moralität und zum Teil auch der Farce und der in- und ausländischen Komödie die typisierte und die derbe, dienerhafte Komik, ebenso wie die Vorliebe für ergiebige Intrige; aus allen Gattungen aber die Verschwommenheit der Charaktere. Die Entwicklung war demnach selbständig so weit vorgedrungen.

Moralitäten, biblische und romaneske Mysterien, Farcen, Pastoralen und Uebersetzungen tragen im 16. Jahrhundert bisweilen die Bezeichnung „Tragikomödie". Keine dieser Einzelformen konnte sich so durchsetzen, daß man mit ihr immer den Begriff „Tragikomödie" hätte verbinden können*). Dieselben Gattungen ziehen sich auch in das folgende Jahrhundert hinüber, bleiben aber auch dann von untergeordneter Bedeutung. Der romaneske Zug, den wir gerade — eben am wichtigsten Werk des 16. Jahrhunderts feststellen, an der „Bradamante", gewinnt in der Folgezeit die Ueberhand. Er wird schließlich zum Kennzeichen der Gattung. Hardy leitet ein, während der Dichterkreis in der Zeit von Rotrou's Wirksamkeit die dauernde Form prägt. Dieses Drama erscheint nur als eine gesteigerte Anwendung der Motive, die sich bis zu jener Zeit angesammelt hatten. Es ist eben so berechtigt wie die Corneille'sche Tragödie, die das Volk ausscheidet und die Gesellschaft einsetzt. Daß die neue Gattung naturgemäß und volkstümlich war, zeigt ja ihr rasches Anwachsen und die Parallelentwicklung in anderen Ländern. Wie sie sich äußert, ist zunächst gleichgültig. Ueberall ist der Kern der Handlung und des Menschen das Volkstümliche, Echte, Ungezwungene und Unkomplizierte. Die Tragikomödie erscheint als eine naive Tragödie. Sie erreicht nie die Höhe von Racine, sinkt aber auch nicht zu tief. Die Forde-

*) Vgl. Lancaster a. a. O. p. 36 ff.

rung aus der Sphäre der Zuschauer hob neben die Könige, die zur Tragödie gehören, ihresgleichen auf die Bühne, gesteigert, vergröbert oder parodiert. Deshalb verwechseln die Dichter manchmal den König mit einem Bürger. Die Gesamtstimmung wird also sehr selten wirklich erhaben sein. Die reine Tragödie hat Raum für die Untertanen; der Bürger als König verzichtet infolgedessen auch nicht auf seine Untertanen und läßt neben sich den Diener spielen, mit dem das komische Element einzieht und sich überallhin verbreitet. Die Gefühle der Gestalten auf der Bühne differieren nur leicht von denen des fordernden Publikums; ihre Sphäre ist etwas höher, aber für die Allgemeinheit erreichbar. Neugier nach allen Stimmungen wird zum Leitsatz.

Man bedenke immer, für wen die Werke aufgeführt wurden; sie müssen demnach der Durchschnittsgeistigkeit entsprechen. In dieser Richtung gehen die Spiele von Garnier, Hardy, Schélandre, Beys, Veronneau u. a. Rotrou und Mairet nehmen eine Mittlerstellung ein. Sobald aber der Hof und die Gesellschaft gegen 1630 dieses Drama übernimmt, verschwindet die wundervolle Einfachheit. Es entsteht Pomp, laute Unwahrheit und unechte Steigerung, Angleichung an die Tragödie. Fast jeder Schriftsteller der Zeit versuchte sich in der dankbaren Gattung, geriet aber unter den Einfluß der tonangebenden Gesellschaft. Die Führer sind G. de Scudéry, P. du Ryer, Durval, Provais, Auvray, La Calprenède, Corneille u. a. Hier setzt der Kampf ein zwischen dem Volk und der Aristokratie. Diese Dichter lösen sich in der sie drängenden Gesellschaft auf und werden klassisch, objektiv; die überleben die Gattung, während der wahre Tragikomiker arbeitet, als hätte das Schicksal ihm einige Menschen gegeben, die er in Handlungen und Stimmungen gegeneinander ausspielen kann, wie es ihm beliebt. Das Publikum schafft sich diesen egoistischen Genuß und begnügt sich damit, weil er alles enthält, was Wille und Wunsch verlangen. Die Tragikomödie schildert ein Doppelleben, den Drang nach oben, zum Romanesken und Ernsten und das Festkleben an der eigenen Schicht, dem Bürgerlichen und Komischen. Ist das Spiel so aufgebaut, dann ist ihm der Erfolg sicher, weil es natur- und bestimmungsgemäß ist. Scudérie und seine Nachbeter haben sich verspekuliert. Sie nahmen dem Volk, was ihm gehörte und setzten nichts Befriedigendes an dessen Stelle. Deshalb sucht sich die Masse wieder etwas ihr Kon-

geniales und findet die reinen komischen Gattungen, die in der Folgezeit zu großer Entwicklung geführt werden.

Eine einheitliche Begriffsbestimmung der Tragikomödie ist schlecht möglich. Die Gattung widersetzt sich jeder formelhaften Erfassung. Flucht vor dem Regelzwang der Tragödie ergab bei den meisten die neue Formel. Lancaster führt eine Reihe von Definitionen an (a. a. O. p. XV ff.), die in der Feststellung des glücklichen Endes und der Mischung tragischer und komischer Elemente gipfeln. Uns kümmert vor allem der letztere Punkt der Beobachtungen. Die Meinungen gehen sehr weit auseinander. Die Bezeichnung als Tragikomödie war eine Verlegenheitsbezeichnung und drückt oft die Hilflosigkeit des Dichters gegenüber seiner geschaffenen Welt aus. Wer sich auf die Hauptmasse der Werke stützt, die aus der späteren Zeit (also nach 1630) stammen, wird überhaupt keine Komik finden und sie infolgedessen für nicht notwendig erachten. Man bekommt bei Hardy schon diesen Eindruck. Mairet stellt fest (Préface de Silvanire, 1631), daß « Le meslange est fait de parties Tragiques et Comiques, en telle façon que les unes et les autres faisant ensemble un bon accord, ont en fin une joyeuse et Comique catastrophe. » Er handelte auch nach diesem Grundsatz. Aber er bleibt nicht unwidersprochen. D'Aubignac schreibt: « Tout y est grave et merveilleux, rien de Populaire ny de bouffon. » (Pratique du théâtre, p. 189.) Wie die Durchsicht der Werke zeigt, gingen die Dichter nach eigenem Gutdünken vor und nahmen einen von zwei Standpunkten ein: entweder sie brachten bewußt Komik oder sie vermieden sie. Da die wenigsten sie im Aufbau des Spieles für notwendig hielten, so leuchtet sie nur bisweisen zwischen den Szenen auf.

Wir fassen hier die Tragikomödie auf als eine dramatische Gattung romantischen Stils, in welcher ernste und komische Elemente gegen- oder nebeneinander zu bewußter Geltung gebracht werden (wobei es gleichgültig ist, ob wir Charakter- oder Situationskomik finden).

Unter diesem Gesichtspunkt werden wir die Auswahl der Tragikomödien treffen. Die ernsten Elemente brauchen nicht tragischer Art zu sein oder zu tragischen Konflikten zu führen. Sie können aus zeitgenössischen Romanen oder aus Tragödien stammen. Die Komik kann sich auch von verschiedenen Seiten zeigen. Interessant aber ist die Art der Verbindung, die Breite, die jede Stimmung innerhalb der

Handlung einnimmt und die Zweckbetonung jeder gegensätzlichen Einstellung. Das Komische ist ja oft das einzig Wetterfeste an einer Tragikomödie.

Die komischen Momente, die Verwertung finden können, erklären sich aus der dramatischen Ueberlieferung und aus der gegenwärtigen Einstellung des Publikums. Wir werden sie nun der Reihe nach betrachten[1]).

Spott, Laune, derber Humor und Gauloiserie erfreuen das Publikum in der Farce, die mit ihrer naiven Beobachtung, ihren klobigen Personen, dem billigen Esprit, der groben Sittenkritik ihrem erdgeborenen Realismus und ihrer zynischen Bouffonnerie alles überschwemmt. «L'instinct spontané de la foule inculte ne réclame que l'imitation des moeurs connues et familierès» (Lanson a. a. O. p, 216). Die Komik resultiert nicht aus einer Charakterentwicklung. Die Menschen in diesen Spielen sind nach einer Richtung hin fertig entwickelt, ihre Wirksamkeit ist typenhaft festgelegt. Situationskomik spielt dabei eine große Rolle. Die Farce pflanzt sich lange fort; ihre Komik bleibt im Prinzip gleich, weil sie für ein und dasselbe Publikum geschrieben ist. Inhalt und Charaktere entsprechen bei leichten Veränderungen jeder Zeit. Sie wird bisweilen die Tragikomödie beeinflussen und dort fest auftreten.

Im 16. Jahrhundert kann man in der Entwicklung der komischen Gestalten mancherlei Einflüsse aufdecken. Man kennt Plautus, Terenz und die modernen Italiener gründlich. Daraus entspringt trotz großer Produktion ein Mangel an Originalität. Sehr langsam nur wächst die Sittenkomödie heraus, die später so wichtig wird.

Das Lustspiel um die Jahrhundertwende ist gleichzeitig Charakter und Intrigenkomödie, vermischt mit derber Komik. Der Unterschied gegenüber der Farce ist nicht immer deutlich, vor allem in der bürgerlichen Sittenschilderung. Man baut auf typischen, konstanten Bedingungen, also unabhängig vom Menschen als beeinflußbarem, lebendigem Charakter. Die Träger des Komischen sind Mannequins, Typen, die, übernommen, allmählich zur Verkörperung einer komischen Idee werden. Typisierung ist ja ein Extrem, das dem XVI. Jahrhundert und gerade dieser Zeit sehr nahe lag. Die

[1]) Siehe G. Lanson a. a. O. p. 103 ff., 198 ff., 216 ff.; Petit de Julleville a. a. O. p. III. Bd. p. 311; E. Chasles a. a. O.; V. Fournel: Le Théâtre français p. 79 ff.

Typen sind immer in Erdennähe, eng angelehnt an Instinkt und kindliche Originalität. Ihr Charakter ist meist ohne vom Dichter eigengeschaffene Formeln und Gesetze.

Ein dankbares Objekt war der „Miles gloriosus", an sich kein gemeiner Soldat wie hunderttausend andere, aber er läßt sich zum Narren herabdrücken. Er könnte groß sein, aber die Lüge wirft ihn von seinem luftigen Sitz herunter. Er erfühlt selbst seine mißliche Stellung. Seine Einfalt und sein Adel, der Kampf, den seine Seele ursprünglich mit der Sehnsucht auskämpfte, dieses komische und tragische Element könnte sich mischen auf das Erschütterndste, seine Gebärden, wunderschön und abgeschmackt, würden ungeheuerlich werden, hätte man ihm seine Erdnähe gelassen. An sich ist der Typ wahr. Er hält sich für ernste, unerschütterliche Wirklichkeit. Seine Lügen sind ihm Wahrheiten, in denen er sich mühelos bewegt. Aber gerade deshalb wirkt er komisch, weil der gesunde Mensch in dieser Gestalt eine Unterwertigkeit sieht. Er bekommt einen Dauersitz in der Komödie (und später in der Tragikomödie) und hat immer bestimmte Funktionen zu erfüllen. Seine Rolle ist ziemlich bedeutend. Sie beginnt in den Mysterienspielen, erhält neue Lebenskraft durch die Renaissance und läuft dann bis Molière, der für sie den geckenhaften Marquis einsetzt.

Die Diener dieser Helden gleichen ihnen, nur betrachten sie das Weltbild etwas mehr von unten. Sie gehen gewöhnlich ein Kompromiß mit den Dienern aus der italienischen Komödie ein.

Sehr lebensfähig ist die Gestalt des Parasiten. Er baut auf die menschliche Dummheit und lebt von ihr. Auch er wird manchmal mit dem reinen Dienertyp zusammenfallen.

Der verliebte Alte und sein weibliches Gegenstück kommen auch zur Geltung. Sie sind entweder klug oder dumm und voll einer unbändigen Lebenslust. Sie spielen gewöhnlich die rohesten Rollen.

Eine weitere Hauptperson ist die Intrigantin, Amme oder Vertraute mit einer minderwertigen Moral und einer gezierten, wohlanständigen Heuchelei, aber mit gesundem Witz und einem erstaunlichen Lügentalent.

Eine dankbare Figur ist neben dem Geizhals auch der „Valet", der Beschützer der Jugend, stets für Streiche und Unsinn eingenommen, ohne lange Ueberlegung, dabei klüger als sein Herr; wenn er sich prügeln lassen muß, so gibt er

einfach nach. Man hat ihn so gern, daß man ihn zu einem privilegierten Gauner ausgestaltet. Er ist erfinderisch, unverschämt und hartköpfig, ein Schreier, ein Feigling und ein Schlemmer.

Das ist so ziemlich das ganze komische Material, das die Zeit zur Verfügung hatte. Dazu kommt noch möglichst viel Erotik, sowie Verkleidungen, Verwechslungen — die Grundsteine einer überlieferten komischen Handlung. Ihre Anordnung geschieht in der beabsichtigten Komik der Streiche, der Dummen, Ungeschickten und Feigen. Man zeigt, was an diesen Menschen komisch erscheinen soll und belacht und verlacht sie dann. Burleske Komik tritt nicht sehr in den Vordergrund, dagegen hat die groteske Komik ziemlichen Einfluß mit all ihren Uebertreibungen, Verzerrungen und dem Phantastischen. Die weitaus größte Bedeutung kommt aber der Situationskomik zu.

II. Die Dichter und ihre Werke

1. Louis le Jars: Lucelle (1576)[1])

Zum ersten Mal taucht bei dieser Dichtung die Gattungsbezeichnung „Tragikomödie" im Sinn unserer Definition auf und doch hat der Verfasser die Wirklichkeit, Lebendigkeit und Möglichkeit der neuen Art schon erfaßt.

Ein reicher Bankier widersetzt sich der Liebelei seiner Tochter, die einen Baron zurückweist, weil sie an einem Diener Gefallen findet und ihn heiraten will. Der erzürnte Vater vergiftet sie und ihren Liebhaber. Als geschickter Regisseur macht nun Le Jars aus dem Diener einen Prinzen, aus dem Gift einen Schlaftrunk und aus den erwachenden Verliebten ein glückliches Paar.

Eine stark romantische, romanhaft-reiche und regellose Handlung in bürgerlichem Rahmen, glücklich gefunden, aber weniger glücklich dargestellt; eine Tragikomödie, die schon alles im Keim enthält, was man begrifflich in sie hineinstecken wird; die dramatische Sprache wird sich allerdings noch viel reiner entwickeln. Das tragische Moment unglücklicher Liebe kommt von Anfang an in die Handlung, in die der Verfasser, « cet esprit facile et trivial qui excite un gros rire sain et hygiénique»[2]), eine Fülle von Possenkomik streut.

Die einzige komische Gestalt ist der Diener Phillipin, der aber als Charakter nicht durch die Handlung bedingt ist. Sein ganzes Dasein im Stück erströmt sich in Szenen, die nur durch ihren Wert an Komik Lebensberechtigung haben. Trotzdem die Figur nicht neu ist, ist sie originell.

Mit der Nase in der Luft läuft Phillipin von Küche zu Küche und hält gut ausgedachte Referate über den Adel in der Kochkunst. (I/3):

„Si je savais disputer du Barocco, je vous prouverais que cuisine vaut mieux que tous les autres arts: car pourquoy dites moy un tantet je vous prie, qui fait suivre les Princes et grands Seigneurs, si non

[1]) Nach Schlensog's Dissertation (a. a. O.). Ein Buchexemplar ließ sich an keiner deutschen Bibliothek nachweisen.

[2]) Faguet: La Tragédie française (Paris) p. 376.

leur bonne cuisine. — — — et les plus vaillans soldats sont ceux qui sont les plus souvent partuisez d'arbusades, comme une belle poisle à chataigne, mon ami de fer. Mais ceux qui sont employez en la cuisine sont hors de tout danger: car plus ils se trouvent experts en leur art, et plus sont requis et employez en belles et grandes cuisines, qui les exemptent de tous perils et hasards: et plus de moyen ils ont de manger de bons morceaux, qui font de bon sang: et le bon sang fait la bonne ame, et la bonne ame va en Paradis, tellement que la bonne cuisine fait aller en Paradis: partout préférable à tous arts, c'est pourquoy je l'ai tant souhaitée et souhaite encor à present."

In aller Gemütsruhe würde Phillipin seinen Herrn verkaufen, wenn er ein Brathuhn für ihn einschachern könnte. In ihm lebt der Geist des schlauen Valet und des Parasiten, den es im Mittelalter und später immer zum feisten Spanferkel zog. Würze kommt erst in seine Gedanken, wenn er mit einem Plebejer unter den Dienern (in II/4) zusammenkommt. Sein Witz ist derb und rauh, aber er ist treffend und volkstümlich-natürlich. Seine Wahrsagung auf die Zukunft des Dieners Bonadventu ist gesunder und befreiender Farcenhumor:

„Vous n'avez jamais esté en danger des larrons: parceque vous portez toujours votre malle sur vos espaules. N'est-il pas vray? Vous ne ressemblerez jamais à ce Roy de Pologne, qui fut mangé des rats et souriz. Ne les craignez jamais, parceque soubs vostre chappeau il y a toujours un gros matton. N'est-il pas vray? — — — Pour le regard du future, il vous adviendra en bref un malheur et un bonheur: Le malheur est, que vous perdrez bientost le nez entre les joues, si vous continuez d'engressir toujours comme faictes. Quant au bonheur, il ne tiendra qu'à vous, si vous ne l'avez appris que je vous auray enseigné le chemin qu'il y faut tenir. (II/4)."

Le Jars freut sich an diesem dankbarem Objekt und lacht mit ihm in jedem Akt. Phillipin kann tun, was er will. Er spricht und philosophiert über alle Fragen und schiebt sich mit erstaunlicher Behendigkeit immer in den Vordergrund. Er ist ein absoluter, komischer Typ. Die Gesellschaft, in der er sich zeigt, hat anscheinend stets ein animalisches Anschlußbedürfnis und eine geradezu berufliche Abneigung gegen geistige Tätigkeit. In einem solchen Milieu hat Phillipin leichtes Spiel. Alles was irgendwie ein komisches Extrem ergibt, ist auf ihn gehäuft: Schmarotzertum, Genußsucht, Aengstlichkeit, Eitelkeit, Prahlerei und dienerhafter Größenwahn. Damit zeigt der Dichter aber keine Selbständigkeit der Komödienmotive, denn all das ist ja fester Bestandteil der Commedia dell' arte.

2. R. Garnier.

In seiner „Bradamante“[1]) schuf Garnier den Typus der romanesken Tragikomödie. Noch gibt er der neuen Gattung nicht zu viel Freiheit. Sein Werk zeigt unbedingt klassischen Einfluß in der Struktur. Aber er hat eine klare Vorstellung von den Bedürfnissen der Tragikomödie. An seiner Begriffsbestimmung ist eigentlich nicht viel auszusetzen: Er nimmt aus seiner Quelle (Ariost: Orlando furioso, C. 44-45-46), was ihm in seinem besonderen Fall als zweckmäßig erscheint, verschiebt die Charaktere, besonders die komischen, fügt einige neue Gestalten ein und sucht soviel als möglich das Prickelnde, Bunte und Satte des romantischen Epos in die Welt der Tragikomödie mit hinüber zu nehmen. Deshalb schafft er eine reiche Handlung, die nicht erst kurz vor der Katastrophe eintritt, vor allem aber eine fein eingefädelte Komik, die das ganze Stück belebt. Wenn Garnier hier auch vielleicht weiter ging als nötig gewesen wäre und sich dabei zu sehr vom Grundschema der italienischen Komödie beeinflussen ließ, so ist doch der große Fortschritt, den das volkstümliche Theater auf seiner Bühne macht, unverkennbar. Wir werden kaum eine Tragikomödie finden, die die Gattung so angenehm und rein charakterisiert wie diese.

Bradamante (1582).

I. Akt (2. Szene):

Nach glücklich beendetem Krieg will Karl der Große seine Helden belohnen, Rogar und Bradamante, die beiden tapferen Verliebten miteinander vermählen. Doch kennt er Aymon, den Vater der Bradamante ganz genau und weiß um dessen Dickköpfigkeit und Ehrgeiz. Aymon will seine Tochter nur dem byzantinischen Kaisersohn Léon geben. Karl aber ist der festen Hoffnung, daß Léon den Zweikampf, der mit Bradamante um ihre Hand ausgekämpft werden muß, verliert und die Tapfere schließlich doch Rogers Frau wird.

II. Akt (1. Szene):

Der Gang der Handlung ist nun vorgezeichnet. Wir wissen, welche Stellung Aymon einnehmen wird. Und gleich beim ersten Auftreten

[1]) Siehe Ebert (a. a. O.) p. 169 ff.; Roth (a. a. O.) p. 104 ff. (mit Berücksichtigung der Quellen); Lanson: Hist. de la litt. franç. p. 415; Lancaster (a. a. O.) p. 63.

stellt er sich ins richtige Licht. Mit Beatrix, seiner Frau, bespricht er die kommende Hochzeit. Beide freuen sich kindlich über diese glänzende Partie. Aber der arme Aymon, den vorher Karl der Große so riesig reckenhaft zeichnete: (II/4. 19/20):

„Quel mars fut onc pareil en force et en renom
Quelque Dieu qu'il peust estre à la race d'Aymon"

ist nichts als ein kleinlicher Bürger, ohne jede Größe, ohne Schwung, ein Narr des Geldbeutels; seine höchste Wertschätzung dieses Hochzeitsplans:

„C'est qu'il ne faudra point débourser de finance,
Il (Léon) ne demande rien."

Beatrix, die bürgerlich verkleinerte, schüchterne Gattin, die nur schreit, wenn Aymon es erlaubt, stimmt ihm bei:

„Qui te fait si hardy de me venir reprendre?
Penses-tu que de toy je vueille conseil prendre?"

Ein Kaiser als Schwiegersohn, welche Ehre und Größe; welcher Glanz fällt da auf die beiden Alten ab! Sie sehen ja vor sich Kaiser Karl, — daß sie einem solchen Würdenträger ihre Tochter entgegenbringen, läßt sich bei ihrem bürgerlichen Größenwahn wohl verstehen; daß sie ängstlich den armen, aber ritterlichen Roger in den Hintergrund stellen, ist dann nur natürlich.

Aymon kann sich gar nicht genug freuen, seinen Geldbeutel nicht angreifen zu müssen. Er ist wie seine Zeit, die alles verachtet, der Anmut, Schönheit, Tugend und Eigenwert nicht mehr sind als ein Holzapfel. Als Musterexemplar eines tugendhaften Bürgers schimpft er noch über diese Zeit, deren lebhafter Anhänger er doch selbst ist. Wenn er spricht: „C'est un siècle maudit," dann gleißt die Falschheit aus seinen Augen. Beatrix stellt sich besser: „C'est le Temps d'aujourd'hui." Dem verlogenen Aymon steigen wehmütige Erinnerungen auf:

„On n'estoit de richesse ains de l'honneur espris,
Ceux qui se marioyent ne regardoyent au prix."

Verwundert schlägt Beatrix die Hände zusammen: „Le bon temps que c'estoit."

Ihren Spießbürgerberechnungen fehlt aber ein Posten: Bradamante selbst. Beatrix fürchtet, daß ihre Tochter Léon nicht lieben werde. Aber da legt Aymon los. Er verteidigt den zukünftigen Schwiegersohn mit einem Elan, der geradezu verblüfft. Bradamante soll sich einfach mit Léon vermählen. Leider aber hat Karl seine Einwilligung zum Zweikampf gegeben. Alles kann daran scheitern. Aymon wird zornig und spöttelnd, schimpft auf diese freie Jugend, stützt sich auf sein Vaterrecht und verzweifelt daran, in einer solchen Zeit Kinder erziehen zu müssen. Sein Standpunkt bleibt fest. Er schreitet nie über die Grenzen seines Spießergeistes hinaus. Nur Beatrix besinnt sich; sie weiß, was Liebe bedeutet und würde innerlich lieber mit ansehen,

daß Roger ihre tapfere Tochter heiratet, als daß diese gezwungen Léon angehört. Wäre nur nicht das kaiserliche Szepter!

(2. Szene):

Nun setzt ein feiner, witziger Dialog ein, der voll Theaterinstinkt ist. Renaud, ihr Sohn, widersetzt sich dem schönen Plan. Aber seinen Vorhalten begegnet Aymon ganz bissig, (V. 1357):

„Mariée? Et à qui? Elle ne le fut onc,
Jamais n'en fut parlé."

Nicht ein Jota weicht er von seinem Gedanken ab. Was kümmern ihn alle Einwände?

„L'amour toujours se trouve aux esbats d'Hymenée . . .
Je scay mieux que vous deux quel espous il lui faut."

Er spottet Renaud aus, er lacht über seine Worte, über diese drolligen Kinder, die seinen großen Plan nicht verstehen wollen. Renauds Toben beantwortet er mit unerschütterlichem Sarkasmus. Aber als er wirklichen Widerstand fühlt, wird er wütend und schreit sich schließlich in Rodomontaden hinein. Er ruft nach seinen Waffen. Nun ist es an Renaud, seinen Vater zu belächeln:

(v. 450) „Monsieur, vous colorez, vous en trouverez mal."

Aber Aymon ist in Kampfbegeisterung. Er sieht schon das fürchterliche Gemetzel, das er anrichten wird. Er läßt sich sogar die Bemerkung des unverschämten La Roque, seines Dieners, gefallen, der seinen Mut bespöttelt:

(v. 452): „Le bonhomme a courage" und
(v. 455): „Il ru'ra de beaux coups, Dieu me veuille garder,
S'il m'atteint d'aventure."

Und als Aymon schon bis zu den Hüften in Blut watet, spottet La Roque:

„Monsieur, entrons dedans, je crains que vous tombiez,
Vous n'estes pas trop bien assuré sur vos pieds."

(3. Szene):

Inzwischen ist Beatrix zu ihrer Tochter geeilt um die Heirat sicher zu stellen. In glühenden Farben malt sie Schönheit, Ehre und Reichtum der Kaiserinnenwürde. Ihre Eitelkeit prangt in den schönsten Bildern:

——— „Et verrons dans la rue et dans les temples saints,
Chacun nous applaudir de la teste et des mains."

Die Steigerung ist großartig. Beatrix sieht Bradamante schon als Braut, als Mutter, sie tanzt schon um ihren Enkel herum, sieht ihn als großen Recken, aber alle Bilder zerflattern wie die Träume der Perette, nachdem sie ihren Milchkrug zerschlagen. Sobald sie aber übergroße Gefahren wittert verspricht sie, für Bradamante und Roger bei ihrem Gemahl einzutreten.

Ganz klar liegt in dieser Szene Bradamantes Absicht zutage, durch immer neue Gründe die Pläne ihrer Eltern zu durchkreuzen. Die Gespräche sind wahrhaft tragikomisch. Komisch kann man sie nicht recht nennen, obgleich ein solcher Zug mit im Spiele ist. Die Zweckeinwände der Bradamante gegenüber dem Pathos und Schwall der Gefühle bei Beatrix, noch dazu, wenn die Absicht so fein ausgesprochen wird wie an dieser Stelle, sind mindestens von einer Bespöttelung des elterlichen Tuns getragen. Der Zuschauer weiß genau, daß diese Entgegnungen nur „Ruses" sind und stellt sich entsprechend ein.

Im III. Akt tritt Léon vor Karl und stellt sich zum Kampf, während in Wirklichkeit Rogar, sein unglücklicher Freund, für ihn einspringt.

IV. Akt (1. Szene):

Die Eltern sitzen auf der Lauer nach dem Kampfergebnis und jubelnd springt Aymon auf, als Léon (Roger) zum Sieger erklärt wird. „Ha que j'en ay de joye." Aymon fühlt sich nun schon als Kaiservater von Byzanz.

(5. Szene):

Léon möchte den Preis einheimsen, weshalb er Karl bittet den Tag für die Hochzeit zu bestimmen. Aymon und Beatrix kommen dazu und werden vom Kaiser prunkvoll vorgestellt. Aus dem biederen Bürger wird auf einmal

(v. 1306) „Le bon Duc de Dordonne, noble sang de Clairmont." Aymon kann ja nichts gelegener kommen als diese Heirat. Alle fühlen sich glücklich, Aymon aber am allerglücklichsten.

Man ergeht sich in Hoffnungen, bis Marphise leider allem ein Ende macht mit der Nachricht, daß Bradamante schon verlobt sei — Roger ist ihr Gemahl. Aymon ist ganz verwirrt, er sagt immer dasselbe, hält alles für Betrug oder Schwindel, der seinen schönsten Traum vernichten möchte. Dieser Streit ist für Karl zu viel. Er kann hier nicht über Recht oder Unrecht entscheiden. Schließlich stellt Marphise die Bedingung, daß Roger und Léon im Zweikampf selbst das Urteil fällen sollen. Léon macht Aymon's kleinlichem Handel ein Ende und nimmt die Bedingung an.

(6. Szene):

Doch nur zu bald bereut er seine Zustimmung. Noch hofft er mit seinem Ritter (denn er selbst kennt Roger nicht bei Namen) den besten Paladin Frankreichs zu schlagen. Aber leider muß er erfahren, daß sein Kämpe verschwunden ist. Nun treibt ihn die Angst, die unritterliche Furcht vor Schande und Hohn, vor der Entdeckung des Schwindels.

V. Akt:

Nach langem Suchen findet er den Freund, dessen Erzählung die Lösung des Konfliktes bringt. Sie kehren zum Hof zurück, wo Roger Königswürde erwartet.

(3. Szene):

Nun verändern sich Aymon's und Beatrix' Herzen. Aymon's gehässiger Planverderber ist ja nun wenigstens König. Auch Beatrix' Eitelkeit erleidet nur geringen Schaden.

Alles löst sich zum Besten der Beteiligten auf; Roger erhält seine Bradamante, während Léon, dieser Feigling, sonder Murren Karl's Tochter Leonore zur Gemahlin nimmt.

Glänzend führt Garnier den überlegenden Geist und die empfindliche Seele seiner Figuren und läßt sie sich in Gefühlen widerstreben, wo Ariost meist nur das Schwert kennt. Er wahrt als Dramatiker im Gegensatz zu Ariost, dem Epiker, keine Distanz, sondern mischt sich unter seine streitbaren Gestalten und lebt und kämpft mit ihnen.

Alle Personen sind fein in das Bild gestellt und kaum verzeichnet, vielleicht mit Ausnahme des dramatisch untätigen Roger. Wir müssen uns hier leider nur auf die komischen Charaktere beschränken. Aber auch in dieser Hinsicht bietet das Stück sehr viel Originelles.

Neben Karl dem Großen, der in dieser Rolle allerdings immer etwas mit Prunk und Prahlerei umgeben ist, steht der zukünftige Kaiser Léon. Er bildet das Drehmoment im Stück. Wohl ist er edel und vornehm, aber von Ritterlichkeit, Ehrlichkeit und Treue hat er nur sehr relative Begriffe. Darum erscheint er dem Zuschauer als verschlagen und weibisch verlogen. Sein Liebeskampf ist eigentlich unromantisch. Als Charakter könnte er in einer Burleske verwendet werden. Seine komödienhafte Furchtsamkeit paßt nicht zum übrigen heldisch-tragischem Ton. Bradamante kennzeichnet ihn in ihrer Wut (III/6/v. 991):

„Ce Mignon, ce beau fils, qui n'a bougé de Grece,
Et qui ne fait jamais preuue de sa prouesse
N'a couru la fortune et ne s'est hasardé."

Roth (p. 126) sagt zu dieser Stelle:

„Léon ist wie bei Ariost der zaghafte und feige „beau fils", der verweichlichte Orientale, der nur auf den starken Arm seines Freundes vertraut, dessen Liebe zu Bradamante nur eine Laune ist, da er so leicht auf sie verzichten kann. Als er zum Schlusse die ihm angebotene Hand Leonoren's ohne Zögern annimmt, müssen wir überhaupt zweifeln, ob sein Charakter ernst zu nehmen ist."

Léon wird verlacht, nachdem sich das Heldische, das man sich unter dem Kronprätendenten vorstellt, nur Illusion ist.

Mit den Eltern Bradamante's schiebt Garnier bewußt das komische Element in den Vordergrund. Nur zu gerne zeigt er dieses Paar, eine kleinliche Parallele zu dem großen Zug des Stückes. Die Beiden bilden förmlich die Antithese. Deshalb fallen sie aus dem Rahmen und stehen doch mitten im Stück. Diese zünftigen Bürger führen die Intrigue in der Handlung unter all den wackeren Menschen, die die Szene beherrschen. Aber anstatt etwas Bedeutungsvolles zu bringen, winden sie sich durch die Handlung, gänzlich verschieden von ihrer Umgebung, weil unter einem anderen Gesichtskreis gesehen; sie sind bewußt übertrieben komisch gezeichnet in ihrem Zusammenprall mit der ritterlichen Welt der Ideale.

Aymon, der sicher vom entsprechenden Bürgertyp der commedia dell' arte beeinflußt wurde, verkörpert schnöde Gier und Habsucht; er ist ein kleinlicher Charakter, der gewaltsam die Ideale einer reinen Welt niederreißen will. Gold sammeln ist Ziel und Hoffnung und einziges Heil. Dafür bietet er alle Habe, d. h. seine Tochter, die er verkauft und verschachert wie irgend einer aus der italienischen Komödie. Liebe und Innigkeit lösen in ihm nur die verwandten Bilder von Goldbarren und Titeln aus. Er macht den Geldbeutel lieber zu als auf und jauchzt, daß seine Prahlsucht, sein Dünkeltum, und seine Kleinbürgerei so überreich belohnt werden, einen Kaisersohn ohne Mitgift zu erhalten. Seine Brust verödet dem Ehrgeiz, dem Eigennutz; alles wird auf das Ich konzentriert. Er heuchelt Gefühl, wo keines ist und fingiert Freundschaft, wo er Geld und Titel wittert. Er stillt Haß und Groll und vergißt die Fehde, alles wandelt sich in innige Liebe, sobald sein materialistisches Ideal mit dem Weltbild zusammenfällt, sobald also Roger die Königswürde erhält. Er ist immer kleinlich, immer trotzig. Unübertrefflich ist hier der zweite Akt, in seiner Gesamtheit eine köstliche Steigerung. Zuerst das Bild dieser prächtigen Eltern, die sich schon vor Freude die Hände reiben, dann der äusserst dramatische Zusammenprall mit Renaud, das kraftvolle Anwachsen der Stimmungsgegensätze, bis Aymon zum Bramarbas wird — eine einzige köstliche Entwicklungslinie. Aymons Charakter ist vorzüglich analysiert und zum Konflikt geführt.

Seine würdige Ergänzung ist Beatrix. Von Eitelkeit geplagt, sieht sie sich größer als alle anderen. Störrig und

bockig schachert sie um Vorteil und Gewinn auch bei ihrer Tochter:

„Il est trop grand seigneur.
Qu'a besoing de nos biens le fils d'un Empereur?"

Besser konnte sie kaum gezeichnet werden als in II/3, in der Auseinandersetzung mit Bradamante, der sie zärtlich und schmeichlerisch Gauklerkünste vormacht und dabei die leise Ironie ihrer Tochter gar nicht fühlt. Aber sie ist lebenswahrer als Aymon, denn sie gibt ihre allzu starre Hartköpfigkeit auf; dann tritt die Mutterliebe in den Vordergrund. Man erkennt, daß sie selten selbständig handelt, daß sie schwächer ist als Aymon und ihn auch als geistigen Nährer benützt. In ihrer Naturnähe ist sie schöner und besser als bei Ariost. Sie neigt sich zu ihrer Tochter, wenn diese weint, sie zittert vor ihrem engstirnigen Gatten, sie schwankt eben von einem Extrem ins andere. Dieses Gemälde des Bürgertums, die Launenhaftigkeit, die feine Beobachtung ist ein Meisterwerk. Aymon ist ein ausgereifter Charakter, immer behende, ungestüm, wenn es der Wink des Augenblickes ist, versöhnlich, wenn er nicht zu kurz kommt, immer lächelnd, voll Geschäftigkeit; aber er hat eine freche Laune, eine behagliche Ironie, der man nie böse sein kann. Mit Beatrix ist er ein Bürger aus Garnier's Zeit, ein Vertreter einseitiger Sitten, der aus seiner stillen Häuslichkeit und seinem Planen vom warmen Ofen weggerissen und in eine übergroße Umgebung gestellt wird. Man merkt den Beiden ihren Adel nicht an. Sie werden zu komischen Typen und dieser ausgeprägte Zug führt zu einer vielleicht unbeabsichtigten Uebertreibung, wie es sich genau im Verlaufe des Dramas verfolgen läßt. Aus diesem Grund wird die starke Charakterkomik zu leicht derbkomisch und widerstrebt den umgebenden Szenen. Die Komik konzentriert sich also auf den ewigen Mißklang, auf den Gegensatz, der auftaucht sobald diese beiden Gestalten mit ihrer Umwelt rechten, bezw. auf den Zwiespalt, in den ihre Ehre niedriger Natur sie mit den Idealen größerer Menschen versetzt.

Garnier versucht zweifelsohne bis ins Aeußerste wahr zu sein. Um Aymon und Beatrix nach seiner Meinung lebenskräftiger zu machen, versteigt er sich und trägt zu dick auf, vergröbert seine gutgemeinte Komik zu Possenkomik. Der Dichter verliert zu leicht den Zusammenhang mit seiner Erzählung. Er wahrt den für die Handlung nötigen Ton nicht,

denn Aymon ist immerhin Herzog und Vater einer großartigen Familie. Damit wird die ästhetische Einheit zerstört, wenn auch das Vergnügen an der Handlung wächst. Bei Ariost können die beiden Eltern mit einigen wenigen Worten wieder gewöhnliche Menschen wie die anderen werden. Bei Garnier ist dies ausgeschlossen. Sie sind so typisch, absichtlich und fest, daß sie bildhaft vor uns stehen. Garnier denkt sich diese Komik sicher als Pendant zur romanesken Handlung, als Kampf zweier Zeitideen, der bürgerlichen und der ritterlichen. Wir erwarten von diesen Eltern Würde und finden nur Spießertum, das sich gleichbleibt und sich nie verleugnet. Dadurch bekommt das Ganze den Charakter der Karikatur, in der Eigenheiten durch übertriebene Steigerung hervorgehoben werden. Ihre einseitige Nichtigkeit krabbelt immer wieder ans Licht. Aymon und alle, die ihm ähnlich sind, wirken stets komisch, weil wir von ihnen erhabenes Auftreten erwarten. Das Gefühl des Heiteren wächst hier noch mehr an, nachdem die Bühne in der Vorbereitung eines großen Geschehens steht. Dieser halbe Narr, der in Steckenpferdwürde über die Bühne marschiert und nur Glanz um sich sieht, reißt uns immer schroff aus dem Pathos der Situation.

Zu ihnen gesellt sich noch der Diener La Roque, der allerdings gleich wieder zurücktritt. Ihn verwendet Garnier, um die Prahlerei und die Rodomontaden des alten Aymon ins rechte Licht zu rücken (II/1/v. 457 ff.). Seine wenigen Worte jedoch lassen uns diese ständige Figur der italienischen Komödie rasch durchschauen. Seine Witze und frechen Andeutungen gehören ursprünglich nicht auf das französische Theater, bleiben aber von nun an im ständigen Repertoire der französischen Tragikomödie.

Dieses Werk beweist die Gestaltungskraft des Dichters gerade an den köstlichen Personen, die er so innig mit der Handlung verflicht. Wenn er die Einheit des Tones auch zerstört, so ist doch unzweifelhaft, daß Garnier das ganze Drama, das sonst ein romantisches Stück unter vielen wäre, erst mit Leben und komischen Gegensätzen füllt und auf diesen den Konflikt aufbaut.

Sein Stück lebt mehr als die meisten Tragikomödien des 17. Jahrhunderts. Man muß schon weit gehen, um solche lebenskräftige Bilder, solch wahre Menschen und solch bunte Verschmelzung von Ernst und Lachen zu finden.

3. A. Hardy.

Nur deshalb wuchs Hardy's Werk[1]) so kraftvoll in die neue Periode hinein, weil er seine Zeit kannte und in ihrem Sinne arbeitete. Er ist kein Dichter, aber ein Dramatiker mit einem ausgesprochenen Sinn für Effekt, Ueberraschungen, Situationen und Theatercoups. Er wußte mit den Umständen zu rechnen und konnte dies deshalb so gut, weil er nicht gelehrter als der Durchschnitt und weniger plebejisch als seine Zuschauer war. Dabei zeigte ihm sein Publikum den Weg viel besser als er selbst ihn hätte finden können. Er strebt die große, tragödienhafte Handlung an, die er mit viel romanesken, romanartigen Begebenheiten verbunden in Breite auf die Bühne stellt. In ihr schlägt er bisweilen den Ton der Komik an, die das schlimme Wesen und die Zuckungen des gequälten Menschenherzens, alle Tücken und Hinterlisten der Liebe, die Sicherheit des Sich-selbst-genügen, des Lebens zu jeder Stunde und die widerspruchsvolle Schwäche der Menschlichkeit bewegt vorführt.

Sein Werk kontrastiert die Größe mit der Kleinheit seiner Zeit. Als dramatischer Fortschrittler stellt der Dichter sich selbst die Bedingungen, die andere sich aufzwingen lassen; er kümmert sich um niemanden als direktes Vorbild, kommt mit der Renaissance-Theatertradition in Konflikt, vereinigt alle Stimmungen, Altes und Neues in Ausgelassenheit und ungeheuerlicher Fruchtbarkeit. Er führt Motive aus verblaßten Stücken in die seinigen hinüber, spannt die Farce in seinen Rahmen ein, eignet sich aus der italienischen Komödie die ihm passenden Typen an und schreibt oft einen unmöglichen, schweren, überladenen Stil. Weil er immer hastig und skizzenhaft ist, verzichtet er auf Charakterschilderung, aber nicht auf die herkömmlichen, unbeschwerten Charaktertypen selbst und baut seine Gestalten aus den Situationen auf. Vielleicht fehlt ihm dadurch das Pathos des persönlichen Erlebnisses. Doch will er schließlich — trotz seiner Rhetorik — nur unterhalten. Er kennt keine preziöse Keuschheit und schlängelt sich bisweilen mit Mühe und Not

[1]) Siehe Ebert a. a. O. p. 186 ff.; Rigal a. a. O. p. 428 ff.; Petit de Julleville a. a. O. 4. Bd. p. 211; Lotheißen a. a. O. 1. Bd. p. 194 ff.

aus der Unmoral heraus. Nun waren aber die Menschen dieser Zeit weit davon entfernt, Anzügliches oder gemeine Szenen anders als auf ihre Lachmuskeln wirken zu lassen. Heikle Stellen weisen hier auf eine Urwüchsigkeit und Naivität hin, die gerade den Zuschauern eigen waren und die sich in Lachen ausdrückten. Hardy schreibt nicht wie Rotrou, der bereits raffinierter ist und pikante Szenen in komischer Absicht wegen ihres Reizes und ihres Kitzels einschaltet. Sein Kompromiß führt zu einer bisweilen geschickten Klitterung, die viel reiner und natürlicher erscheint als die etwas affektierte Gezwungenheit Rotrous.

Seine Komik werden wir bei den einzelnen Stücken eingehender beschreiben. Es fällt jedoch auf, daß sie meist neben der Haupthandlung herläuft, daß der Dichter also einer großen Tat, die den Rahmen füllen muß, ein lächerliches Geschehen zur Seite gibt. Dabei erscheint ihm Komik nicht als wesentlicher Bestandteil der Tragikomödie. Eine ganze Reihe solcher Werke sind ohne jedes komische Motiv. Ausnehmen muß man aber vor allem die „Pièces mythologiques" („Procris" und „Alceste"), deren komischer Einschlag bedeutend ist.

Die romantische Handlung kann zeitgemäß sein, seine Dienerkomik ist zeitlos, stellt Gegenwart und Zukunft vor; hier läßt er sich denn auch Freiheit für phantastische Ausgestaltung und sucht nach tollen und sonderbaren Motiven um Lachen zu wecken. Der große Held handelt in Gemeinschaft mit einem lächerlichen Charakter. Während er einerseits versucht den Schwerpunkt auf das Geistig-Romantische zu legen, verschiebt er ihn andererseits in der Komik auf das sinnliche Element. Der Stil ist gewöhnlich den Personen angepaßt. Die Komik könnte bisweilen von besserer Wirkung sein, wenn der Dichter das Tempo verlangsamen würde. So kann man aber der bunten Handlung nicht recht folgen, denn der Platz über den Dingen fehlt.

Hardy schäumt über von Kraft. Darum drängt sich das Elementare, das Ernst bedeutet, so stark in den Vordergrund. Das Triebhafte bekommt nur selten Raum. Es ist sehr leicht möglich, daß der Dichter die Komik als solche von vorneherein in seinen Spielen nicht duldete, sondern daß er hierin ein Kompromiß mit der Masse einging. Aber er tat es leichten Herzens, wie der Humor beweist, den er in die Verse der Diener und sonstigen komischen Helden einstreut. Auch

bei ihm stürzt sich die Komik auf die Enterbten, auf sozial oder sexuell Deklassierte. Würde er tiefer schürfen, so könnte er aus dem Hanswurst, der nichts als Lachen erregt, einen ergreifenden Ethiker machen. Leider bedeutet er mit seiner Komik nur die Erfüllung einer Epoche, die Reaktion auf sie und nicht das Hinausgreifen über sie. Nur selten merkt man, daß Hardy bewußt auf Kontrastwirkung des Komischen mit einer ungewöhnlichen Situation ausgeht, obgleich es ihm ein Leichtes wäre, diese Wirkung zu steigern, nachdem er in seine unbedeutenden Personen so viele kleine Züge legt, die nicht zum Ernst der rasch verfliegenden Handlung passen.

„Procris ou la Jalousie infortunée"[1]) ist eines der fünf mythologischen Stücke (siehe auch „Alceste"), die zwischen seinen Tragödien und seinen Tragikomödien stehen. Die Unbestimmtheit ihrer Gattung verrät sich schon äußerlich dadurch, daß ihre Untertitel schwanken. „Hardy versucht dabei die Darstellung eines tragischen Konfliktes auf gemütliche Weise" (Heiß p. 461).

In diesem Werk verschwinden die Maßstäbe unbarmherziger Männermoral. Der Ehebruch wird eine Art Götterprivileg, ohne irgendwelche irdische Sittlichkeitstendenz. Das Erhabene gerät leicht in Gefahr lächerlich zu werden, weil es jene Größe hat, die Besorgnis einflößt und die wir nur wanken zu sehen brauchen um diese Spannung in Lachen entladen zu können. Das Irdische wartet förmlich darauf, daß das Erhabene in dieser Form herabsteigt um die Klüfte zwischen Göttern und Menschen zu überbrücken.

Die Handlung erscheint uns hart und groblinig, ohne Schönheit, ohne tiefe Gedanken und ohne Psychologie, aus der Moral- und Gedankenwelt eines fünften Standes entsprungen. Die Realistik ist gemein, zynisch und anekelnd. Diese Geschichte eines Ehebruchs wird trotz ihres tragischen Ausgangs nicht zur Tragödie werden, weil sie komödienhaft unernst abgewickelt wird. Hardy bemüht sich weiter nicht, den Stoff genießbar zu machen. Er schreibt für ein rohes Publikum, das er stets mit roher Handlung ergötzen kann. Keine Gerechtigkeit und keine Rache offenbaren sich, nur Effekt und Milieu. Brutales Geschehen soll uns heiter stimmen — ein allerdings wenig aussichtsreicher Versuch. Die Szene ist dazu nicht angetan. Wo wahre Komik fehlt, kann

[1]) Siehe Rigal a. a. O. p. 401 ff. und H. Heiß a. a. O. p. 462 ff.

grobe Uebertreibung sie nicht ersetzen. Derbe Sinnlichkeit, moralische Gleichgültigkeit verbinden Aurore und Céphale um dem Publikum zu gefallen. Dabei ist die Sprache des Werkes nicht komisch an sich. Die Komik ergibt sich erst aus dem Widerspruch der redenden Personen und der Meinung, die man über sie hat.

Der führende Teil kommt dabei der Göttin zu, die voll einer lebensunmöglichen Unkultur und Grausamkeit ist. Alles um sie betrachtet sie nur als Spielzeug und Mittel zur Befriedigung ihrer Launen. Ihr Gatte muß zusehen, wie sie ihn hintergeht und Céphale mit all seinen Komplimenten und dem übergroßen Respekt stimmt sie nur ärgerlich. Sie tut ihr Möglichstes, um ihn davon freizumachen (III/1). Gerade der überlegene Ton, den sie später anschlägt, steigert die burleske Wirkung. Sie ist eine echte Bühnengestalt, die nur derb wird um die Szene zu beleben. Man scheint auf solchen Schmutz eingestellt gewesen zu sein; eine Kritik dieser Art von Komik ist schlecht möglich — den einen stößt sie ab, dann hat sie aber ihren Zweck verloren, den anderen zieht sie an und erzielt gewaltige Wirkung. Letzteres scheint auf die Psyche der Zeit zugetroffen zu haben, sonst würden derlei komische Momente nicht in solchem Maß die Handlung durchziehen. Die Göttersprache ist erbärmlicher Jargon; ihr Wortschatz bleibt der gleiche wie der des niedrigen Volkes; ihre Gedanken sind denselben Stimmungen und Ereignissen unterworfen, ihr Tun ist so kleinlich wie das ihrer Untertanen. Das ganze Stück ist eigentlich eine komische Beweisführung für die Verderbtheit der menschlichen Natur; das, was wir Ideale nennen, sind ganz relative Begriffe.

Die Rolle des keuschen Josefs birgt ja immer viel Lächerliches in sich und Hardy brauchte nur da und dort zu unterstreichen um diesen Zug zur Geltung zu bringen (Heiß). Dieses leichte Sich-widersetzen, die moralischen Ausflüchte und Céphales schließliche Skrupellosigkeit macht ihn zu einem wohlgezeichneten Possenhelden. Er prüft seine Gattin. Er traut ihr keinen Verrat zu, aber sie begeht ihn doch. Auch darin zeigt sich die Vergänglichkeit menschlicher Größe. Der König wird zu einem Spießer, der die Gelegenheit ihres Hereinfalls dazu benützt, sich ein Hintertürchen für einen Hereinfall seinerseits offen zu halten.

Der ganze Götterhimmel stöhnt unter irdischen Sorgen. Thiton, der ganz als Trottel behandelt wird, spricht wie Zo-

rote (in „Tyr et Sidon"), nur nicht ganz so grob. Seine Moral ist schlechter als die der Menschen und gerade daraus ergibt sich einige Komik. Hardy verwertet diese Szene nicht weiter; damit gehen ihm eine Reihe von komischen Motiven verloren (II/1). Bei ihm empfindet man vielleicht am meisten den Nachteil einer Wirkungs- und Wertuntersuchung der Komik, die sich rein auf die Lektüre eines Werkes beschränken muß.

Polidame, der Hirte, der ganz aufgeregt seine Neuigkeit austrägt, kann auch komisch wirken, aber man müßte ihn auf der Bühne sehen.

Das Stück als Ganzes befriedigt uns nicht, gleichgültig ob wir Tragik oder Komik suchen. Es ist erfüllt von einer Lebensglut, die wir kaum mehr mit Maßen menschlicher Tugend und menschlichen Lasters messen können, es ist eine Inkarnation des Hardy'schen Theaterpublikums: roh, spöttisch, naiv-verderbt und lachend.

Einen eigenartigen Eindruck macht „Alceste ou la Fidélité"[1]). Man kommt nicht recht dazu, Hardy's Einstellung dem Stoff gegenüber zu charakterisieren. Es liegt uns heute psychologisch nahe, zu sagen, daß die Bürger der Zeit in ihrer Naivität die Götter und ihren Himmel nur von ihrem Standpunkt aus sahen. Es war ihnen demnach unmöglich sich mit der Größe derer abzufinden, die über ihnen stehen. Versucht nun ein Dichter eine Darstellung dieser großen Welt, so müßte er, wollte er verstanden werden, das Große zurückstellen und dafür Kleines einsetzen. Er hüllt also die Götter in irdische Kleider ein und sperrt sie in die Grenzen, die menschlichem Tun gezogen sind. Das beseitigt aber die komische Wirkung solcher Gestalten nicht, denn es muß doch gerade auf naive Güter von überzeugender Wirkung sein zu beobachten, wie die Götter, denen man sich nicht zu nähern traut, menschliche Gedanken ebenso plump in die Tat umsetzen wie sie es tun. Es kann sich also höchstens um eine Gradabstufung der Komik handeln. Etwas ähnliches läßt sich ja schon bei den alten Mysterienspielen beobachten, deren komischer Gehalt später immer mehr in den Vordergrund tritt. Bei dieser Annahme brauchen wir nicht an eine Parodie des Stoffes zu denken. Hardy kann

[1]) Siehe Rigal a. a. O. p. 404 ff.; Lotheißen a. a. O. 1. Bd. p. 197 f.; H. Heiß a. a. O. p. 464.

den Stoff ernst behandeln haben wollen, aber er behandelte ihn ebenso wie einen anderen und unterschlug die Komik nicht.

Die Handlung besteht aus einem Doppelspiel, das sich auf Erde und Unterwelt verteilt. Zwei Gestalten wählte der Dichter um Stimmungskontrast zu erhalten. Er stellt die Eltern und ihre Kleinheit neben die Königswürde ihres Sohnes. Er strebt nicht nach scharfer Charakterisierung — er erzählt ja nur —, aber er denkt sich die Eltern als handlungsbestimmende Figuren, die durch Schicksal und Veranlagung in Konflikt mit der Umwelt kommen müssen. Beide spielen in heldenhafter Ergebenheit mit dem Tode (II/1). Sie passen sich vorzüglich ihrer Umgebung an. Daher wirken ihre Worte zunächst so, wie sie nicht gedacht sind, wie nur eine falsche Eingebung sie sprechen läßt. Sie ahnen nicht, daß das Orakel ihnen in ihrer Aufopferung hinderlich sein könnte. Es ist wahr, daß das Volk grob statt zart wird, wo es zu bitten hat. Die Worte könnten den alten Vater nicht nur in komische Wallung bringen. Jedenfalls wandelt sich seine Genérosité in trügerisches Spießertum um. Wütend wendet sich der Vater gegen den Vertreter des Volkes und nun dringt seine wahre Natur durch. Er dachte nie wirklich an Opfermut. Eine Idee kann uns schließlich durch den Kopf gehen, besonders wenn jeder nach ihr sucht. Die Komik liegt im Erwachen der Lebensinstinkte, die der Geist für bedroht hält. Sein Ich könnte im All untergehen und dies wäre wider den Geist des Bürgertums. Geistvoll-grob windet er sich aus dem verhägnisvollen Netz heraus. Er ist also nach außenhin nichts als ein kindischer Theatergreis. Euripile durchschaut den Feigling; von ihm ist nichts mehr zu erwarten, weshalb er sich an die alte Mutter wendet. Aber auch sie weicht aus. Diese Szene ist eigentlich nur eine Wiederholung der vorhergehenden. Die beiden Alten bilden eine unantastbare Einheit. Ihr Gefühlsleben steht in hartem Kontrast zu den Forderungen des Tages. So werden also klein, die vorher mit ihrer Größe prahlten. Ihr Charakter wird immer minderwertiger, je länger sie mitspielen. Hardy bietet nur eine Skizze, er wiederholt diese gegensätzliche Stellung nicht mehr. Die Eltern sind lebendig; sie stehen voll und ganz in der Handlung. Ihre Komik geht auf Bühnenberechnung zurück, wenn sie auch gleich darauf durch das tragische Erlebnis zugedeckt wird.

Der Dichter schildert die Unterwelt sehr eingehend. Drei Gestalten tragen hier zur komischen Belebung bei: Atrope, Charon und Pluto. Die Szene (IV/1) setzt erwartungsgemäß ein, wird aber bald durch Atrope's Erzählung umgebogen. Sie kommt zitternd vor den Götterrat gelaufen und enthüllt ein fürchterliches Bild von Herkules. Es kommt hier ganz auf den Spielleiter an, die Komik, die in diesen Worten liegt, zu erhöhen oder zu vernichten. Man müßte Herkules auftreten sehen und seine Wirkung beobachten. Charon trägt auch zur allgemeinen Verwirrung bei. Mit am schlechtesten aber kommt Pluto weg. Er versteckt sich hinter seinem Thron, jetzt wo er handeln könnte; er weint, wo er sein ernstestes Antlitz zeigen sollte; er kriecht, wo er andere zerschmettern müßte. Seine Krone ist ihm in den Nacken gerutscht, er hat die Angst des Feiglings, der davonliefe, wenn nicht einige wackere Krieger um ihn stünden. Unter ihrem Einfluß rafft er sich zu einem Poseur zusammen und schickt Charon als Vermittler ab. Aber wie erledigt sich dieser seines Auftrags? Er tritt auf wie der Diener eines Matamoros, stellt die ganze Angelegenheit als eine von den Göttern zu negierende Kleinigkeit hin. Herkules durchschaut jedoch den Schwindel. Er fühlt sich als Sieger und zieht renommierend ab.

Ein Zweifel über die beabsichtigte Wirkung der Komik kann kaum aufkommen. Bei der Lektüre dieser Szenen fallen uns die Parodien auf die Götterwelt ein, die immer häufiger werden, je näher wir der Moderne kommen und die es uns erleichtern, in die Naivität des Stoffes einzudringen. Welches Talent hatte jene Zeit, die Götter sich ähnlich klein zu machen, ja kleiner als sich selbst, um ihr Leben zu teilen und herzlich mit ihnen lachen zu können. Man kann das Ganze auch als unbewußte Vergröberung betrachten, womit sich aber die komische Wirkung noch nicht wegleugnen läßt.

Pluto ist ein winziger Fürst, der mit dem Säbel rasselt um gerade noch im eigenen Land Ordnung halten zu können, während er vor einem anderen Mächtigen erschrickt und sich klein machen läßt. Charon ist ihm gut angepaßt in dem Gespräch mit den Feinden. Guter Humor liegt in seinen Aufschneidereien, die so kräftig vorgetragen werden. Aber auch Herkules muß in seiner Rodomont-Manier den heiteren Eindruck verstärken; er mag ein würdiger Held sein, aber seine Pose ist zu bewußt.

Die Verbindung von Tragik und Komik kommt nicht allzu hart zustande. Wohl stoßen sich die beiden Extreme etwas, ohne aber zu verhindern, daß man sich ihrer freut. Das Moment der gegensätzlichen Stimmungen ist allerdings in den Szenen, die in der Unterwelt spielen, ausgeschaltet. Hardy vermeidet Albernheit und sucht Originalität, was ihm nicht immer gelingt. Vom dritten Akt ab wird der Zuschauer für Freude und Heiterkeit leicht zu gewinnen sein, denn wir wissen, daß Herkules Alceste zurückbringen wird. Dieses Moment darf nicht unterschätzt werden. In ihm liegt mit der Grund zur komischen Wirkung; deshalb dürfen die komischen Charaktere noch viel mehr in den Vordergrund treten.

Die dramatische Durchführung von „Arsacome ou l'Amitié des Scythes"[1]) hebt sich nicht aus dem üblichen Rahmen heraus. Die einzelnen Akte sind durchsetzt von heiteren Stellen, die, etwas retardierend, eine leichte Entspannung bringen. Die komischen Charaktere sind Nebenpersonen mit ernsten und heiteren Empfindungen. Hierher gehören Tigrapate und Adimache. Tigrapate hat etwas vom alten Bramarbas, der gar nicht einsieht, daß man sogar im Lügen bescheiden sein muß. Er kennt nur die Pose eines spanischen Grande und tobt mit den anderen doch wie ein kleiner Bürger, wenn auch nicht so tätlich. Wie klein können Heldentaten im Munde solcher Leute werden! Aber köstlich ist es, wie Hardy selbst über die Unwahrscheinlichkeiten lacht. Der Page kann kaum anders erzählen, er ist im Milieu geschildert. Seine Worte sind echt, denn in ihm, in seiner kleinen Seele verblaßt unbeachtet, was Große zugrunde richtet. Nur ein dürftiger Abklatsch dringt an die Oberfläche; doch gerade er kann im Kontrast zu der Erhabenheit des vorausgehenden komisch wirken. Verstärkt wird dieser Eindruck noch, wenn Adimache, die unscheinbare Variante zu Tigrapate, sich in eine gehörige Wut hineinredet. Er und sein Rivale sind nur Puppen in der Hand des Dichters, der sich immer dann ihrer erinnert, wenn die Handlung zu glatt weiterläuft. Dazu ist Adimache ein Dummkopf, der auf jede List seiner Frau hereinfällt. Man lacht über ihn als geprellten Ehemann, als einen Tölpel, der mit geschlossenen Augen in sein kleines Verderben rennt.

Diese unaufdringliche Komik muß sich mit Nebenwirkung bescheiden, die selten störend wirkt und dazu gedacht

[1]) Rigal a. a. O. p. 445 ff.

ist, das Erschauern vor dem fließenden Blut zu mildern. Hardy gießt den Matamoros nicht in die alte Form, unabsichtlich vielleicht, aber zu seinem Vorteil.

Ungeheuer lebendig ist „Cornélie“[1]), ein gutes Beispiel für Hardy's Auffassung der Tragikomödie: Unmöglichkeiten, romantische Verwicklungen, Verwechslungen und vor allem eine reichhaltige Komik, die zwar vergißt, Charaktere genügend zu berücksichtigen, aber vielleicht gerade deshalb sich stark und kräftig abhebt.

Hardy läßt Franziskus (III/3) lächerlich werden, wenn dieser schon beim Anblick der Augen seines Herrn vor Angst schlottert. Bentivole ist wie Alphonse ein gewöhnlich ruhiger Bürger, dem ein Streit sehr ungelegen kommt, weil er ganz ungewollt zum Rächer seiner Ehre wird. Vom Gentilhomme merkt man nichts und gerade das läßt uns über diese ernsten Leute lachen, denen ein ungeheurer Stein vom Herzen fällt, wenn sie sich im Bruderkuß versöhnen können. Gerne hilft Alphonse dazu, den Streit zu schlichten, denn er dachte ja gar nicht daran sich an den bürgerlichen Gepflogenheiten zu versündigen. Ihm traut man auch unschwer seine kleine List zu (V/5), die komisch wirken soll. Er, der selbst vor Aufregung Angst hat, will andere in Wut versetzen um das Liebesspiel in neuem Licht zu zeigen. Hardy geht aber selbst ziemlich rasch darüber hinweg.

Auch sonst fehlt es nicht an komischen Kleinigkeiten. Die Amme (III/4) hat die kindliche Einfalt und Angst kleiner Menschen, die sich und ihre Wirksamkeit so sehr überschätzen, daß sie glauben, die Welt müsse sich an ihnen rächen. Don Juan wird auch Gegenstand des Lachens (I/2), wenn er das schreiende Baby, das sich nicht um die Täuschung kümmert, in Empfang nimmt. Seine anzüglichen Witze in II/1 beleben die leere Szene.

Aber alle diese komischen Einschaltungen bleiben Nebensächlichkeiten. Sie spielen im Gang der Handlung nicht die geringste Rolle; man wird ihrer nicht einmal recht gewahr.

Ganz anders ist es in einer breiten komischen Parallelszene, die aber vollkommen außerhalb des Hauptgeschehens steht und nur äußerlich den Zusammenhang wahrt. In ihr wird die Liebe der Kurtisane und des genußsüchtigen Pagen zum Gegenspiel der Liebenden Cornélie und Alphonse. Sie zieht ganz possenhaft die Lacher auf ihre Seite. Der Page

[1]) Siehe Rigal a. a. O. p. 472 ff.

ist vollkommen richtig gezeichnet als Nebenspieler seines Herrn. Santi Stephan nützt dessen Abwesenheit für seine Liebe aus. Er steckt voll Unternehmungsgeist. Man wittert schon derbe Komik, aber vorläufig peitscht ihn noch die Angst, daß irgendetwas bekannt werden könnte (IV/2,4). Die Komik setzt ein, sobald Anthoine zurückkehrt und das Haus verschlossen findet. Nach langem Pochen öffnet es sich; der Page war in seiner Lust gestört worden. Er versteht Anthoine's Fragen nach Cornélie nicht, denn er hat ja auch eine Cornélie bei sich. Da er sich verraten glaubt, sucht er sich aus der unangenehmen Lage zu winden. Die beiden werden von nicht angenehmen Lauten empfangen; die Kurtisane sitzt wartend und rufend im Zimmer. Mit Selbstverständlichkeit spricht sie den Neuankömmling an. Zu spät bemerkt Anthoine die Täuschung. Der liebensdurstigen Dame erscheint dies als Spiel, sie ergötzt sich an seiner Verlegenheit und wird dann doch fast ungeduldig. Auch Juan, Bentivole und Alphonse eilen in jenes Zimmer, das die Kurtisane mit ihrem Wesen erfüllt. Sie glaubt natürlich, daß dieser ganze ungewohnte Aufzug nur ihr gelte, aber man belehrt und entfernt sie.

Die Szene bietet vorzügliche Situationskomik in der steigenden Verblüffung der Ankommenden. Man erkennt aber dabei ganz genau, wie die Elemente der Tragikomödie aneinandergereiht werden, unabhängig voneinander, extremartig. Hardy ist sich des Erfolges mit seiner bunten Szene sicher. Die Komik liegt einmal im farcenähnlichen Thema, dann in der riesigen Enttäuschung des Pagen, den man plötzlich aus seinem Traum riß und der nun als dummer Zuschauer sein Unglück erleben muß. Viel köstlicher ist Anthoine, der mit übervollem Herzen kommt und dann so schnell aus dem Element geworfen wird. Die Situationskomik ist in wenigen Spielen so gut durchgeführt wie hier. Die Geliebte des Pagen paßt sich ganz ihrer üblichen Rolle an. Hier liegt die Komik darin, daß sie sich in ihrer Derbheit und Alltäglichkeit der Verwirrung und Täuschung gar nicht bewußt wird. Mit der natürlichsten Unverschämtheit agiert sie und läßt sich hinauswerfen. Für die Beliebtheit des Werkes ist diese Szene sicherlich wichtig, allerdings sinkt der Ton auf das Niveau des Publikums. Eines muß man den beiden komischen Helden lassen: sie sind echter als die übrigen Charaktere.

Für unsere Untersuchungen finden wir nicht viel in „La Force du Sang“[1]). Die Komik ist ziemlich eingeschränkt, wenn nicht ganz unbedeutend. Eine gewisse Wirkung kann sich aus den Zwiegesprächen der beiden Alten, Pizare und Estéfanie, ergeben, aus ihrer Nörglerei, dem billigen Spott reibungslustiger Ehegatten, die sich gegenseitig unter dem Pantoffel haben möchten. Die Angriffslustige ist Estéfanie.

Die Wildheit der Freunde, welche die Entführung bewerkstelligen, wirkt eher komisch als ernsthaft, aber sie wird später doch leicht tragisch. Daraus entsteht ein Konflikt mit den beiden Alten. Pizare regt sich auf und verliert im Streit. Auch der gemeinsame Schmerz einigt die beiden nicht (II/2), sie fassen sich an allen empfindlichen Stellen. Die komische Wirkung geht jedoch langsam verloren, die Hauptpersonen werden ernsthaft.

Es sind also nur wenige für uns ergiebige Stellen. Im übrigen läuft alles weiter ohne zu große Gefahr für Leib und Seele, nur noch selten unterbrochen von den natürlich geschilderten Szenen zwischen Inigue und dem kleinen Ludovic, der in seiner Lage mit seinen Antworten die Zuschauer für sich gewinnt.

In „Félismène“[2]) treffen wir auf die übliche Zielstrebigkeit in der Handlung. Hier gewinnen allerdings die Personen auch an Schärfe, denn Hardy verweilt etwas länger bei ihnen.

Die komischen Züge verbinden sich gut mit der romantischen Handlung. Don Sancho, den lieben, klatschenden Nachbarn können wir übergehen (I/1). Aber der Page (III/3) könnte mit den wenigen Worten, die er spricht, gar nicht besser gezeichnet werden. Dieser selbstbewußte, sichere, mundfeste Diener wirkt stimmungsfördernd. Er ist der eigentliche Herr wie alle Diener. Ihm gegenüber schweigt man am besten. Selbst Félix erkennt seine Machtlosigkeit an. Und dann der tapfere Adolphe, der so heldisch für die Ehre seiner Dame eintritt, sich dabei aber nur lächerlich macht und auch so ähnlich behandelt wird. Er sucht sich in Gunst zu schmeicheln, wird jedoch zurückgewiesen. Einem kleinen Menschen sollte man einen Wunsch nicht abweisen, er könnte sich sonst rächen. Adolphe sucht seine Ehre wieder herzustellen, aber leider nur mit dem Haß eines Narren, der sich

[1]) Siehe Rigal a. a. O. p. 474 ff.
[2]) Siehe Rigal a. a. O. p. 477 ff.

zuerst vorsichtig umsieht, ehe er laute Klagen und Drohungen ausstößt. Er ist eine unschädliche Natur, die der Zufall zum Handeln treibt und dann auslachen läßt.

Die Komik um Félismène wird später Rotrou in ähnlicher Form bringen. Sie beruht auf Verkleidung. In ihr wird die Heldin zur Dienerin und Liebensvermittlerin, erscheint als solche aber weniger lächerlich, denn ihr fehlt das Gesicht dazu. Erst die Umgebung macht sie lächerlich. Célie fällt auf die Situation herein und verfällt dem Spott (III/1, IV/2). Hardy nützt auch hier wieder die Gelegenheit nicht aus.

Das Komische tritt also nicht in den Vordergrund, bringt es nicht einmal zu einer ausgeprägt komischen Szene; deshalb sind die kurzen Reflexe um so treffender und sicherer in der Milderung des tragischen Stoffes.

Man geht durch „Dorise“[1]) mit einem ernsten und einem lachenden Auge, denn überall wittert man die großen komischen Szenen, die sich aus dem Stoff hätten herausarbeiten lassen. Man höre sich die ersten Szenen an, in denen die Rivalen sich zu erkennen geben. Sie eifern gegeneinander, als ginge es um ewige Werte. Sie bewachen und behüten sich und häufen sich voll Spott. Man denke an die Szenen, in denen Dorise so jämmerlich getäuscht wird und mit bühnenmäßiger Schnelligkeit die Treuschwüre Salmacis' verwirft und sein Andenken gräßlich beschimpft. Hardy hätte uns lachen machen können, wenn er nur gewollt hätte. Sydère's Amme kommt nicht zur Wirkung; auch die Sticheleien zwischen Dorise und Salmacis bleiben unausgewertet. Dorise's Liebe ist ja noch nicht ganz tot; aber weil sie ihre Niederlage einsieht, beißt sie sich selbst in ihrer Wut. Hardys Eile verdarb den schönen Plan.

Die übrigen Werke bringen nichts Neues. Alle spielen die übliche Handlung und ihre Komik in einem festen Rahmen ab, den wir mit unseren ausgewählten Stücken kennzeichneten. Was wir fanden ist wenigstens teilweise ein Fortschritt in der Tragikomödie, wenn auch ein Rückschritt im Komischen. Die Typen- und Farcenkomik ist keineswegs neuartiger, frischer oder kräftiger als bei seinen Zeitgenossen. Kein einziges Werk reicht an komischer Geschlossenheit an Garnier's Bradamante heran.

---

[1]) Siehe Rigal a. a. O. p. 481 ff.

Ein liebenswürdiger Eigensinn beherrscht den Scherz. Das willkürliche Fabelspiel von Geschicken schließt komische Momente in sich, die wir aber in der Haupthandlung vermissen müssen. Selten ist die Komik voll krassen Uebermuts; tritt sie jedoch bewußt hervor, dann gleich so stark, daß sie zu kräftiger Wirkung kommt. Hardy geht über alle Förmlichkeit und abgezirkelte Langeweile hinaus. Wir beobachten Gelassenheit, während man doch Kunde von allen menschlichen Schwächen und Torheiten genießt mit einer Komik, die Tiefe und leidenschaftlichen Ernst übergeht und allein gelassen, unbändig alle Schranken überrennt.

Der Dichter ist, was die Komik betrifft, schwer zu werten. Die Elemente seiner Handlung, die ernsten wie die komischen, existieren nur gemeinsam. Mit dem Komischen allein kann man aber seine Verdienste und seinen literarischen Wert nicht festhalten. Dazu gehört die Betrachtung seines ganzen Werkes. Was nützt es zu sagen, daß er wenig Komik, aber mehr Charakter- als Situationskomik aufweist, daß er vieles aus den Typen der Zeit und aus der alten Farce übernommen, wenn man sich nicht den übrigen Rahmen dazu denkt, wenn man den Dichter nicht in die Schar der Schriftsteller seiner Zeit einreiht und sich der ironisierenden Heiterkeit der „Alceste" erinnert, über der man alle Begriffsbildung vergessen könnte.

4. Pichou: Les Folies de Cardenio (1629)[1])

Pichou's Tragikomödie ist ein Spiel um die Liebe wie alle anderen. Seine Ausgangsmotive sind ähnlich denen Shakespeare's in „Two Gentlemen of Verona". Er führt seinen Plan mit einem großen Aufgebot von Charakteren durch, verwischt aber geschickt die Eintönigkeit langer lyrischer Monologe durch gute komische Szenen und Charaktere. Die Abschweifungen von den Grundmotiven sind ziemlich ausgedehnt. Don Quijote und sein treuer Begleiter, die nur zur Entspannung und wegen ihrer feinen, geradlinigen Komik eingefügt wurden, bleiben doch eigentlich Außenseiter in dieser bunten Gesellschaft. Die dramatische Einheit wird durch eine Doppelintrigue schlecht gewahrt.

Fernant ist in Lucinde verliebt und gibt um ihretwillen Dorotee auf. In Abwesenheit von Cardénio wirbt er um sie und erhält die Zustimmung ihres Vaters, der seinem Reichtum hold ist. Die verlassene Geliebte zieht sich in die Einsamkeit zurück. Von Lucinde benachrichtigt, kehrt Cardénio zurück. Während er ungesehen lauscht, gibt seine Geliebte, von ihrem Vater gezwungen, scheinbar ihre Zustimmung zur beabsichtigten Ehe, denkt aber nicht daran ihr Versprechen zu halten. Cardénio hält sie für treulos, flieht hinweg und wird vor Schmerz wahnsinnig. Luscinde zieht sich in ein Kloster zurück. Auf seinen Irrfahrten kommt Cardénio in Konflikt mit seiner Umwelt, mit dem Dorfbarbier und einem Pfarrer, mit Don Quijote und Sancho. Fernant hat Luscinde aus dem Kloster entführt und in ein Haus gebracht, in dem nun alle an der Handlung Beteiligten zusammentreffen. Die Streitigkeiten werden beigelegt. Mit der Aussöhnung der Liebenden endigt das Stück.

Die meisten komischen Szenen sind Abschweifungen innerhalb der Handlung, aber sie sind gelungen und machen das Stück dadurch erst frisch und genießbar. Fast die Hälfte aller Spielenden trägt die komische Handlung.

Unbedeutend ist eigentlich nur der Vater der Luscinde, der übliche Typ des Geizigen, der einfach in keiner Komödie fehlen darf. Er bewegt sich nicht originell in der Handlung. Seine Verse brauchen nicht unbedingt von ihm gesprochen zu werden, sie sind nicht durch einen scharf umrissenen Charakter bestimmt (I/3 u. II/4). Ihm fehlt der Witz, der aus einem solchen Charakter nicht schwer zu entwickeln ist.

[1]) Druckerlaubnis vom 20. Aug. 1629. Erstdruck vom 13. Sept. 1629 (Paris, Targa). Siehe auch Lancaster (a. a. O.) pp. 129—131.

Einen Menschen nur macht er ganz unglücklich, Cardénio, der vor Schmerz um seinen Verlust wahnsinnig wird. Auch dieses Motiv wird in der Lustspiel-Literatur reichlich ausgebeutet[1]). Cardénio ist nicht eigentlich lächerlich, man lacht nicht gerne über Herzeleid. Erst eine unglückliche Situation bringt diesen Charakter ins Wanken. Zu diesem Umfall verhelfen ihm Don Quijote und Sancho, die ihm Kriegsdienst anbieten gegen seine eingebildeten Feinde (III/6). Da stehen nun drei Narren beisammen, die alle an der Wirklichkeit Schiffbruch litten — Cardénio an Freundschaft und Liebe, Don Quijote an seiner Phantasie und an der Nüchternheit des Lebens, Sancho am Milieu. Ihre Wanderfahrten ins Nichts erheitern die Zuschauer natürlich sehr, denn sie fühlen nicht, daß diese Drei nicht mit unseren Augen sehen. Wenn Cardénio Feinde sieht, sieht sie auch Quijote, nur Sancho widerstrebt noch etwas. Cardénio aber wird wütend und schlägt den armen Knappen, der wieder einmal seiner Gutmütigkeit zum Opfer fällt. Die Szene ist sehr geschickt gemacht. Der Wahnsinnige träumt weiter. Pichou stellt ihm nun zwei neue Gestalten in den Weg, den Dorfbarbier und den Pfarrer, die aus ihrem stillen Ort aufgebrochen sind um Don Quijote wieder heimzuholen, seinen Wahnsinn zu heilen und ihren Mitbürger wieder ihrem Dasein einzufügen. Des Barbiers Wissen um die Welt ist so kindlich wie das des Dorfpfarrers. Sie scheitern denn auch zunächst am Milieu, an ihrer Ungewandtheit und linkischen Phantasie. Cardénio sieht in dem als Mädchen verkleideten Barbier seine Geliebte und umarmt ihn. Erschreckt ruft der Verkannte (IV/2):

„o la folle cervelle,
Monsieur, je suis Barbier, et non pas Demoiselle."

Dies ergibt eine ausgezeichnete komische Wirkung. Die einfachen Menschen stehen vor einem Narren, den sie nicht suchten und auf den sie sich nicht eingestellt hatten. Sie sind ganz eingeschüchtert. Der Barbier klagt in den Armen des Wahnsinnigen:

„Que voulez vous de moy qui ne vous vis jamais."

Einer jammert mehr als der andere über das irrsinnige Schicksal in der Welt. Der Pfarrer schwört, daß Cardénio sich täusche:

[1]) Vergl. Rotrou's „L'Hypocondriaque" oder Bey,s „Narrenhospital".

„C'est trop vous abuser, regardez ce visage
Je meurs si ce n'est un Barbier de village."

Daß ihm diese realistische Darstellung übelgenommen werden könnte, sieht er nicht. So stellten sie sich die Außenwelt nicht vor. Der Pfarrer muß erkennen, daß seine Einfachheit der Welt nicht gewachsen ist. Er bekommt die Schläge, die der naive Mensch in der Komödie stets erhält. Erleichtert atmen sie auf, als der Narr endlich verschwindet. Gutmütigkeit ist kein Gewinn.

Die Hauptrollen in der Komik spielen Don Quijote und Sancho. Unser Dichter verkannte aber doch die tiefere Idee des Romans, aus dem er die beiden Charaktere nahm. Daher mißverstand er auch die Personen. Don Quijote ist kein Bramarbas (III/5); er darf nicht von vorneherein durchschaut werden. Pichou gestaltete ihn nur so, weil er ihn aus seiner Zeit heraus anscheinend nicht anders sehen konnte oder ihm familiäre Züge beilegen wollte. Diese klassische Figur lag nicht im Zeitbild. Wenn der Dichter versucht, ihn nach dem Roman zu zeichnen, so kommt eine unmögliche Mischung heraus. Kopieren darf man nur, wenn man das Original versteht. Don Quijote ist ein Spielzeug der Menschen, die Zielscheibe ihres Spottes; die Menschen vereinigen sich zum Kampf gegen ihn und seinesgleichen. Don Quijote kann sich im Stück selbst gar nicht ernst nehmen. Und doch sind die Verrückten eigentlich wunderbare Komödianten. Sein Vorbild ist Amadis.

„Worauf es ankam, war: Ruhm und Namen zu erwerben; und da hierzu keine schädlichen Tollheiten notwendig waren, so genügten schon närrische Tollheiten. Er wird ja verrückt ohne Grund zu haben. — — — Die Probe besteht darin, ohne Anlaß wahnsinnig zu werden, in hochherziger Auflehnung gegen die Logik, diese unbarmherzige Tyrannin des Geistes."[1])

Seine Auflehnung führt ihn aber nicht zu einer unbegründeten Bramarbas Pose, die so gekünstelt ist wie diese hier. —

„Und Sancho, der arme Sancho, der Mitwisser des größten Teils der Komödie, denn er sah durch die Kulissen und Soffiten hindurch, glaubte dennoch mit einem wahrhaft

[1]) Miguel de Unamuno: Das Leben Don Quijote's und Sancho's nach M. de Cervantes — Saavedra erklärt und erläutert. 2 Teile — München 1926 (p. 183/I).

heroischen Glauben an das Königreich Micomicon und träumte soeben davon, von dort Neger nach Spanien mitzubringen, sie in Spanien zu verkaufen, und so ein reicher Mann zu werden. O gewaltiger Glaube!" (Unamuno I. p. 203—204.) Sancho kann mit Gauthier recht wohl sagen: „Sot animal qu'un chevalier errant", aber er hält zu ihm, nicht weil er ein Guthaben bei ihm hat, sondern weil er an eine höhere Mission glaubt. Pichou kehrt in ihm zu sehr den Diener aus der italienischen Komödie hervor, der alles ins Irdische zurückführt, was sein Herr als himmlisch erschaut. Sancho ist nicht eigentlich hungrig in unserem Sinn, deshalb darf Pichou ihn nicht so darstellen. Sein Nützlichkeitsstandpunkt darf nicht übertrieben werden. Er ist einfach ein Gegensatz zu Don Quijote's ritterlicher Pose. Sancho ist spöttischer Realist, sein Herr ist ein Träumer. Sancho hat klaren Witz, einen hitzigen Kopf, der voll sprudelnder Lebendigkeit ist.

In III/5 tauchen sie zum ersten Mal auf; ihre Taten sind aus dem Roman genommen. Quijote sucht sein Königreich und seine Geliebte, Sancho sein Geld und seine Ruhe. Er spottet Quijote's Brambarbas-Träumereien aus und verkennt anscheinend wie der Dichter diesen verständigen Irren. Unamuno kennzeichnet ihn sehr gut (p. 113/I): „Oh, ihr praktischen Sanchos, ihr positiven Sanchos, ihr materiellen Sanchos! Wann werdet ihr wohl die stumme Musik der geistigen Sphären vernehmen lernen?" Sobald sie Kampf wittern (III'6), greifen sie ein. Cardénio ist aber trotz seiner Narrheit kein Partner für sie, er kommt ja vom allgemeinen Weltbild her zum Wahnsinn; daher denn auch ihr Streit, der für Sancho kläglich endet. Wie jeder Diener, so bekommt auch er die Hiebe, die sein Herr verursacht. Man fühlt wirklich, daß der Dichter dieser herrlichen Gestalten nicht recht anfassen konnte. Im Rahmen einer nur Schlag- und Hiebkomödie sind sie geglückt, aber ihr tiefer Sinn ist ihnen genommen. Sancho vor allem schreit sich zum Schluß in Derbheiten hinein, die seiner Einstellung nach unmöglich sind. Quijote liebte in ihm den Menschen und dieser in seinem Herrn die höhere Idee, die Sehnsucht nach dem Großen.

Die Situationskomik ist recht geschickt eingefügt, nie macht sie sich breit (IV/2, III/6 u. IV/7). Sie unterstützt nur die komischen Charaktere, die der Dichter wirkungsvoll in die romantische Handlung einpaßte.

5. J. de Schélandre.

Die Freiheit und Regelwidrigkeiten sind in J. de Schélandre's Tragikomödie „Tyr et Sidon" (1628)[1]) bis zum Aeußersten getrieben. Hardy umriß die moderne Gattung, begrenzte sie und stellte seine Handlung innerhalb dieser Pfähle auf; er mischt das Tragische (Haupthandlung), dem er die große Wucht nimmt, mit ein wenig Komik (Nebenhandlung), die nicht zu derb ist. Schélandre reißt ein gut Teil davon in bester Absicht ein. Aus seiner Komik wird Farce, die den Rahmen der Handlung verläßt. In seiner Absicht wird der Dichter unterstützt von Fr. Ogier[2]), der seine krasse Unregelmäßigkeit verteidigt und auf Grund der Antike, der Italiener und der Wahrscheinlichkeit behauptet, daß sich Komik und Tragik recht gut vertragen: „La chose est donc ancienne, encore que le nom en soit nouveau; il reste seulement de la traiter comme il appartient, de faire parler chaque personnage selon le subject et la bienséance, et de scavoir descendre à propos du cotturne de la tragedie — — — à l'escarpin de la comédie."

Schélandre entrollt zwei Handlungen, die trickartig durch die Frage nach dem Schicksal der beiden Gefangenen verknüpft sind. Die Haupthandlung spielt in Tyr, ihre Helden sind Belcar und Méliane. Sie ist tragisch, wenn sie auch glücklich ausgeht. Die Zweite, untergeordnete, läuft in Sidon ab. Zu ihr gehören Léonte, der unglückliche Liebhaber, sowie Zorote, seine Frau, seine Schwester, der Türhüter, einige Pagen u. a. Diese eingeschobene Handlung, die nur durch Léonte daseinsberechtigt ist, enthält fast nur komische Szenen. Diese derbe Komik beschränkt sich aber auf die niederen Personen, die zu Zorotes Haushalt gehören und auf die Soldaten, die sich noch in einigen kleinen Szenen in den Vordergrund drängen. Das Stück befriedigt an sich, aus der Gattung heraus betrachtet. Das Einzige, das man daran aussetzen kann, ist die Uebertreibung der Farcenkomik, die an sich keine Entwicklung zeigt.

Aus der Komik, die in der unserem Stück vorausgehenden Tragödie „Tyr und Sidon" (1608) in manchen Szenen

[1]) Siehe Lancaster (a. a. O.) p. p. 131/132/139/140.

[2]) Vorwort zur Tragikomödie.

steckt (vor allem in der Verkleidungsszene III/9), und in den Gesprächen der Amme, hat der Dichter fast nichts in das neue Werk hinübergenommen.

Tyr et Sidon: (1628)

Première Journée
où sont representez les funestes succez des amours de Léonte et de Philoline.

I. Akt:

Zwischen Tyr und Sidon ist Krieg ausgebrochen. Léonte, der Königssohn von Tyr, führt seine Scharen gegen den jungen Belcar, Thronfolger von Sidon. Die Schlacht geht unentschieden aus; die Führer werden vom jeweiligen Gegner gefangen genommen.

II. Akt:

Neben dieser ernsten Handlung läuft nun die stark betonte zweite, mehr als komisches Intermezzo gedacht.

Der Bürger taucht auf und seine Umgebung. Zorote, ein Greis in Sidon, hat Philoline zur Frau. Schon ihr Name singt und klingt wie ein Spielzeug. Sie ist heiter, voller Lust und Ausgelassenheit, mit einer Vitalität, die weder dem jungen Mädchen noch der Frau ansteht. Es ist die übliche Komödienumgebung. So steht sie ihrem Gatten gegenüber, gelangweilt und unverstanden wie in der modernen Komödie. In all ihrer Quecksilbrigkeit ist sie an Zorote gekettet, an den alten, geizigen Possenbruder, der eifersüchtig über dem Gebaren seiner Frau Wache hält und mißmutig zusieht, wie sie sich seinen knochigen Armen entzieht und sich ins Vergnügen stürzt. Er kann ihr nicht genügen und diese Erkenntnis zwingt ihn zu krasser Eifersucht, die sich bis zu Derbheiten steigert. Bei jeder Gelegenheit zieht er mit seiner durchlöcherten Moral seine Frau in den Schmutz. Er hält Philoline ihre Pflichten vor, die all seine spießbürgerliche Kleinheit aufdecken: sie solle Juwelen ansehen, Geld zählen, spazieren gehen im Garten und dort in der frischen Luft schlafen, selbsthergestellte Käse verkaufen, und mit dem Hündchen spielen. Er vergißt dabei aber zu sehen, wie bei der Befolgung dieser Vorschriften aus Philoline's rosigem Gesicht ein runzliges Großmutterantlitz wird. Wie der Alte sich nun in seiner Derbheit übersteigert, wird es seiner Frau zu viel. Sie spottet seiner Eifersucht, die sie in eine Welt bannen will, die ewig gleich bleibt, monoton, trostlos, wüst und leer. Zorote widersetzt sich. Er will sie vor allem nicht zu dem geplanten Ball lassen. Schließlich gibt er nach und will sie in Begleitung seiner Schwester, der alten Jungfer Tharside, die gerne den Aufpasserposten übernimmt, zum Vergnügen lassen. Diese Unverschämtheit bringt die Frau zum Aeußersten und sie ist jetzt bereit, Zorote's Ehre an den ersten Besten zu verraten.

III. Akt: (1. Szene.)

Léonte gefällt sich in seiner Gefangenschaft, denn er hat alle nur denkenswerte Freiheit. Ihm zu Ehren veranstaltet man einen Ball,

wohin er sich mit Timadon, seinem Knappen, begibt. Mit Philoline eröffnet er dort den Abend.

(5. Szene.)

Er ist ganz begeistert von seiner schönen Partnerin, die ihm in jeder Hinsicht entgegenkommt. Die Liebe macht ihn rasend. Timadon soll ihm helfen die Bürgerin zu gewinnen.

Sein geschickter Begleiter hat selbst schon Liebe eingeheimst. Tharside ist ihm verfallen und mit ihrer Hilfe glaubt er auch Léonte zum Siege führen zu können.

IV. Akt: (1. Szene.)

Die Beiden haben erreicht, was sie wollten. Sie sind schon beim Eheversprechen angelangt. Die alte Jungfer spielt nun gerne die Kupplerin zwischen Philoline und Léonte. Timadon soll die Einleitung machen, das Uebrige besorgt sie dann schon selbst.

(2. Szene.)

Der Knappe belauscht den alten Zorote, den seine Frau wieder einmal abgewiesen hat. Er hat nun genug von ihrer Laune. Er schikaniert sie zwar weiter, sucht aber für sein Wohlbefinden eine andere, ein Zimmermädchen z. B., mit dem er dann zärtlich tun kann vor seiner Frau, um sich zu rächen. Timadon's Plan ist schnell gefaßt. Ein hübscher Page Léonte's (2./3. Szene) muß die Rolle eines solchen angenehmen Zimmermädchens spielen.

(8. Szene.)

Total betrunken taumelt Zorote heimwärts. Nach Art jener vollen Bäuche philosophiert er unterwegs und erzählt ganz ungezwungen, mit gemeinem Wortschatz seine Greisenabenteur. Auf der Schwelle seines Hauses schläft er ein.

(9. Szene.)

Unter schmutzigen Reden erscheint Timadon und der verkleidete Page um das schwere Amt zu übernehmen, den Alten zu betrügen und seine Frau für Léonte zu gewinnen.

(10. Szene.)

Halb im Schlaf hört Zorote die anzüglichen, zotigen Lieder des Pagen, der sich benimmt wie das derbste Weib. Alles, was folgt, ist übelste Farce. Jedenfalls einigen sie sich, die Frau tüchtig zu ärgern.

(11. Szene.)

Sie treten ein und rufen Bagoas, einen alten Eunuchen, den der Alte als Türhüter bestellte, zur Sicherung der Frau. Bagoas ist der arme Geist des Hauses, der von allen Mägden geärgert wird. Er begrüßt den verkleideten Pagen nicht gerade freundlich; eine kräftige Erwiderung bleibt nicht aus und mit schmutzigen Reden verschwinden alle im Haus.

V. Akt: (1. Szene.)

Léonte hat sein Ziel erreicht. Von Desbauche erfährt nun auch Zorote den schändlichen Verrat seiner Frau, und dingt sich gleich

ihn und La Ruine als Mörder des Prinzen. La Ruine ist einer jener unzufriedenen Soldaten, immer betrunken, voll Unsinn und Witz trotz seines Elends:

„Lorsqu'un de nous en sa poste est campe,
S'il dort c'est d'estre las, non d'avoir trop souppé."

(4. Szene.)

Als nun Léonte strahlend aus dem Haus Zorote's kommt, fällt er in die Hände der Mörder.

(5. Szene.)

Timadon findet ihn sterbend auf. Man verfolgt die Mörder, ergreift aber nur einen von ihnen, der sich durch Frechheit und allerhand Schliche der Gefangenschaft entziehen will. Zorote entkommt.

Seconde Journee:

Où sont representez les diverses empeschemens et l'heureux succez des Amours de Belcar et Méliane.

I. Akt:

Cassandra und Méliane, sind in Belcar verliebt, der am Königshof von Tyr weilt. Cassandra's Liebe ist hoffnungslos, des jungen Königssohn's Wahl ist auf Meliane gefallen. Den Königstöchtern, vor allem der Cassandra, steht in ihrer Liebe die Amme Almodice bei mit ihrer großen Sammlung von Erfahrungen. (I/3) Inzwischen wird Zorote auf der Flucht von Soldaten aufgegriffen. Der Ärmste sucht sie zu bestechen; er freut sich schon, daß sie seine Diamanten annehmen, aber leider lassen sie ihn trotzdem nicht mehr frei. (II. Akt/2.)

Phanarbas, der König von Tyr, ist überzeugt, daß sein Sohn Léonte absichtlich ermordet wurde. Deshalb will er sich an Belcar rächen und läßt ihn in Fesseln legen.

III. Akt:

Méliane befreit ihn und beide wollen zusammen fliehen. Aber durch den Betrug der Amme schleicht sich Cassandra statt ihrer Schwester aufs Schiff, das die Flüchtigen entführt. Da sie sich wieder von Belcar zurückgewiesen sieht, stürzt sie sich ins Meer. Ihre Leiche wird von Fischern gefunden (IV/3) und an den Strand geschleppt, wo zufällig die verlassene Méliane einsam trauert. Ihre Anwesenheit bei der Leiche der Schwester überzeugt den König von ihrer Schuld. Wegen Mordes wird sie zum Tod verurteilt.

V. Akt:

Rechtzeitig noch gesteht Almodice auf der Folter ihren Verrat und beweist so die Unschuld der Méliane. Belcar war zu seiner Geliebten zurückgeeilt. Beide erhalten die Verzeihung des Königs. Aller Streit ist nun geschlichtet, die Liebenden dürfen sich gehören, aber die Amme und Zorote werden zur Strafe dem Scheiterhaufen übergeben.

Die Handlung könnte kaum reichhaltiger und bunter sein. Alle klassischen Regeln sind beiseite geschoben. Ein lebhaftes Durcheinander herrscht auf der Bühne. Die Kulissen

häufen sich. Prinzen und Fischer, Könige und Ammen, eifersüchtelnde Bürger und kernige, diebische Soldaten stehen dicht beisammen. Die überzeugende Wirkung des Stückes liegt auch hier in der Handlung und nicht nur in den Charakteren.

Die Komik nimmt einen breiten Raum ein. Sie ist eigentlich Spiel im Spiel, denn der ursächliche Zusammenhang wird nur künstlich gewahrt. Die Heiterkeit ist groß in den Hauptszenen, also in allem, was sich um den eifersüchtigen Zorote stellt, aber sie ist derb und anstößig, Schélandre verbindet mit dieser Figur alle erprobten Farcenmotive, nur um sie seinem Publikum möglichst schmackhaft zu machen. Die Sprache paßt der Dichter ganz den Personen an, sie ist gewöhnlich und gemein. Dabei ist zu bemerken, daß sich Komik vor allem im I. Journée findet, der zweite ist einheitlicher in der Gesamtstimmung.

Unser Dichter arbeitet besonders mit Zorote und dessen Frau Philoline. Zorote ist eine komische Einheit, der Grundtyp des übertrieben Eifersüchtigen, der aber anderen keine Fehler vorzuwerfen bräuchte, die er selbst an sich hat. Er ist alt, gebrechlich, geizig, betrunken, Mädchenjäger, Schmutzfink, Tagedieb und ehrbedachter Bürger. All diese Eigenschaften sind scharf auf ihn konzentriert. Und ihm gegenüber Philoline, die gelangweilte, unverstandene Ehegattin, an diesen Alten verkuppelt, der ihr nichts geben kann, von dem sie sich nie Liebe erhoffen wird; von ihm und seiner Eifersucht getrieben, stürzt sie sich schließlich ihr und dem Alten zur Schande ins taumelnde Leben. Das ganze Gemälde gehört in einen derben, breiten, bürgerlichen Rahmen. Philoline's Veranlagung drängt zum Nichtsnutz; in schlechter Umgebung wird sie im komischen Sinn genießerisch und ausgelassen. Uebertrieben komisch ist hier I./II./2, wo die Beiden aufeinanderprallen und sich in derben Vorwürfen begegnen. Man kann eine gewisse Typologie solcher Charaktere feststellen. Diese Tatsache allein schadet der Dichtung nicht. Zorote wird nicht interpretiert, sondern einfach aus seinem Wirkungskreis heraus gezeichnet. Das stark Geschlechtliche an unserm Helden überwältigt Persönlichkeit und Geist und wird dadurch erst komisch empfunden. Der Charakter wird umgebogen zum Symbol einer Leidenschaft, zum Widerspiel der Reinheit der Liebe. Man darf ihn nur mit irgendeiner Figur aus der preziösen Romanliteratur ver-

gleichen. Uebersehen darf man aber nicht, daß diese Gestalt als dramatischer Charakter gedacht ist. Manche Szene unterhält und graust gleichzeitig. Seine Laster sind die Laster des Toren. Jede Verletzung des Gattungsmäßigen, der zeitbestimmten Vernunft wird eben sofort als etwas Verkehrtes verlacht. Und doch gelangt man zu keinem Werturteil über seinen Charakter; Schadenfreude und Unlust verhindern es.

Aber man kann hier so recht fühlen, wie lächelnde Mißachtung in Entrüstung umschlagen kann. Diese Erotik ist fast Karikatur, eine übertriebene Verschiebung. Schélandre arbeitet zuviel mit Zoten und Zweideutigkeiten, die allerdings das Lustgefühl am Stück erheblich steigern; die Masse ist für diese Art von Wortspiel eben am zugänglichsten. Solche Witze sind gewöhnlich männlich derb, nur in ihrer Beziehung, in ihrer Gedankenführung sind sie weiblich und schlagfertig. Alles wurzelt im Kontrast. Zorote steht im Mittelpunkt des Cocu-Gedankens. Dieser Aufbau birgt die Gefahr in sich, daß ein großzügig gedachtes Werk leicht zu einer niedrig-komischen Posse wird.

Zu diesem Paar gesellt sich Tharside, scheinbar eine gutmütige, bisweilen zänkische und neidische ältliche Jungfer, in Wirklichkeit aber liebestoll und eine krasse Kupplerin. Sie erscheint nicht oft, aber immer in dem für sie typischen Augenblick. In I/3/5 und I/4/1 kommt die Komik in Verbindung mit Timadon gut zum Ausdruck.

Da ist aber vor allem noch der Page, der sich als Mädchen verkleidet und sich dem Alten anbiedert, alles in derber, schlüpfriger Umgebung. Erst taucht Zorote (I/4/8) total betrunken auf und taumelt in all seiner Gemeinheit über die Bühne und dann geben auch Timadon und der verkleidete Page noch einige Unverschämtheiten zum besten. Die Lizenz ist hier schon weit getrieben, aber sie wird noch größer in der folgenden Szene durch die krassen Lieder und die unmögliche Unterhaltung des Pagen und Zorote's, der seine Wünsche in Erfüllung gehen sieht. Und dabei kann man in einem Vorwort lesen:

„ — — Comment qu' à le bien prendre il n'y ait rien ny qui soit insupportable aux oreilles chastes, ny de despense excessive . . ."

Dies alles ist gerade noch Charakterkomik.

In I/4/9 wird Bagoas, der Türhüter zum Gegenstand des Gelächters. Er wird von allen Mägden verhöhnt und muß Wasser schleppen zur großen Wäsche. Gleich darauf trifft er

den Pagen, den er natürlich für ein Mädchen ansieht. Die daraus hervorgehende Situationskomik endet in hitzig-witziger Streiterei. (I/4/10—II.)

An sonstigen komischen Situationen fehlt es nicht. Man betrachte daraufhin die Szene, in der Soldaten auf der Suche nach dem Mörder des Léonte sind (I/5/6). Sie fangen einen hartnäckigen polton, der seinen Part ganz realistisch spielt. Dann die Gefangennahme des alten Zorote (II/II/2). Diese Art Komik bleibt aber dem derben Spiel Zorote's untergeordnet, das in der Handlung dominiert.

Im zweiten Journée wird vor allem die Amme Almodice zum Scherzobjekt. Ihr Liebesunterricht, ihre Warnungen, ihr Redeton, der sich so hart abhebt vom Gefühlsüberschwang der Méliane, wirkt unbedingt komisch (II/1/3). Sie ist die spanische Kupplerin, die, alt geworden, nun aus ihren Liebeserfahrungen spricht. Aber ihr Lachen verschwindet bald, denn ihre Pläne scheitern und durch ihren Tod wird sie im Gegensatz zu den Uebrigen schließlich doch tragisch.

Lachen läßt uns Schélandre noch in II/II/2, wenn die Soldaten den ächzenden Zorote einfangen, sein Bestechungsgeld in Gemütsruhe annehmen, ihn aber doch einsperren. Er muß sich sogar von ihnen noch aufzwicken lassen:

„Il vaut toujours mieux estre, ô miserable fou!
Mis par la corne au joug qu'attellé par le cou."

Nach unserer modernen Aesthetik könnte man schließlich (II/IV/2) die diebische Geschäftigkeit der Fischer, die die tote Cassandra aus ihrem Netz ziehen und sich überlegen, ob sie sie ganz ausplündern sollen, auch als absichtlich komisch gedacht ansehen. Bestimmt gewollt komisch aber ist die Schluß-Szene, wenn der alte Zorote mit all seinem Geiz, seiner Eifersucht und seinen Lastern verbrannt wird, sich aber vorher noch von einem höhnischen Häscher über sein farcenhaftes Cocu-Mißgeschick verspotten lassen muß:

„Vieillard, si, toy vivant, ta femme estoit trop belle,
Ne crains point que làbas un tel soin mortelle:
Tu ne deviendras pas cornu par celle-ci (Almodice)!"

Und Zorote schließt sich an:

„Je serais bien mieux veuf que d'espouser ainsi."

Schélandre ließ also keine Möglichkeit aus, um sein Bühnenbild lebendig zu gestalten. Aber einen tragikomischen Charakter konnte er doch noch nicht schaffen.

6. J. Rotrou.

Rotrou hat Instinkt für eine szenisch reiche Bühne, einen ausgeprägten dramatischen Sinn, den er nur nicht richtig zu verwenden vermag. Seine Liebenswürdigkeit und Gefallsucht vermeiden in seiner Tragikomödie, was seine Tragödie auszeichnet: Größe, die einen selbständigen Weg geht. Er bedeutet in der Entwicklung der Tragikomödie kein wegbahnendes Talent. Er baut effekthaschend, manchmal häßlich und widerwärtig auf und gibt nur zu schnell zu erkennen, daß ihm die wahrhaft komische Ader fehlt, daß es ihn rasch zum romantisch Großen, schließlich zum Tragischen hinzieht. Er spaßt wider Willen inmitten einer gewöhnlichen, etwas affektierten Galanterie. Der Dichter ist nicht zur Possenspielerei geschaffen. Der „Hypocondriaque" und „Agésilan" sind nur Puppen mit unausgereiften Gefühlen, die infolgedessen auch keine schlagende Komik im Gefolge haben können. Rotrou's Erotik ist ein chaud-froid Spiel zwischen den beiden Geschlechtern, eine wirre Sinnlichkeit ohne Gefühlsbetonung. Abgehetzte Temperamente suchen leere Zerstreuungen, Stimulanz und Empfindungsgaukelei. In einigen Stücken kann man ihm Schwung auch für Komik nicht abstreiten; dort ist er kühn, leidenschaftlich, raffiniert und brutal. Aber er deckt das Uebermaß durch einen gepflegten Stil wieder zu. Er kennt die üblichen Typen ebenso wie höchst ehrlose Menschen, voll Hoffart, flachen Witzen, mit tückischem Lächeln und rohem Lachen, Toren aus einer seltsamen Welt. Man hat das Gefühl, als ob der Dichter sich des Effektes zu sehr bewußt sei, wenn er Klagen durch die Dissonanz der Ironie unterbricht.

Sicher hat Rotrou Phantasie und Ironie. Er schreibt einen feinen Stil, wenn sich auch bisweilen erzwungene Antithesen Metaphern und Subtilités einstellen. Die Kühnheit mancher Szenen, die Leidenschaftlichkeit, das Raffinement und schließlich die Brutalität der Durchführung im Verein mit anderen Werten reihen ihn unter die bekannten Autoren seiner Zeit.

Ueber seine Personen könnte man viele Seiten schreiben, über den Rodomont, der bei ihm eine große Rolle spielt, weil er als Rolle dankbar ist und ohne große Mühe wirkt. Er hat immer eine hübsche Auswahl von zugkräftigen Worten bei sich, die lustig verschossen werden. Er ist eine jener aus Dummheit und Gemeinheit, Gutmütigkeit und Aufgeblasen-

heit, Phantasie und Wirklichkeit zusammengesetzten Volksgestalten. Dann über die durchsichtigen Heldinnen, die gut in diese hysterische Romantik der Liebesvergehen aus niedrigen Instinkten und nervenkitzelnder Brutalität passen. Diese Frauen sind gleichzeitig voll Persönlichkeitswert und voll Koketterie. Daher wirken sie in gegebener Lage komisch. Die Komik sucht sich ja vor allem Reflex- und Anprallwirkungen aus. Welch bessere Reflexe gibt es als diese Heldinnen, die uns und unsere Ideale verlachen. Man mag daran zweifeln, ob solche Komik Wert auf Lebensbestimmung hat. Aber sie existiert und hatte damals bereits große Erfolge hinter sich.

Zwischen der schicksalsvollen Leidenschaft tragischer Menschen und der konventionellen Biegsamkeit der Lustspielgestalten stehen seine Personen noch in unsicherer Mitte. Auch ihnen stellt die Natur ein Bein und läßt sie über ihre Naivität stolpern. In der Komik sollte die eigene Seele aufgewühlt werden, um ein Erlebnis zu erfühlen. Aber bei Rotrou weist sie meist theatermäßig aufgeputzte Sündergestalten auf, die irgendwann einmal in die Handlung gebracht wurden und nun agieren müssen. Seine Komik rührt gewöhnlich wenig, weil sie oft unbestimmt oder unpersönlich ist. Aus sich hat er ja die wenigsten Motive geschöpft. Dies kann ein Nachteil sein und man empfindet dies auch meist so bei seinen komischen Gestalten, die so nüchtern und nebenbei in einem Stück stehen, das Heiterkeit sehr wohl vertragen könnte. Wenn er einen Charakter gefunden hatte, so bildete er ihn gleich in einen geläufigen Typ um, den er weiter nicht stilisierte. Er verband mit ihm seine Lebenserfahrung, die seine leiblichen oder seelischen Gebrechen auf komischer Grundlage harmonisieren könnte. Weil er in Typen sah, fand er seinen Weg zu niedrigen Personen, zu Dienern, gerade als ob die Bürger nicht genau so laut lachen könnten wie diese. Es sieht fast aus, als ob die Gesellschaftsmenschen durch die Mode der Zeit zu steif für eigenen Witz gemacht worden wären.

Charakteristisch ist jedenfalls die Verwendung der Intrige für die Komik. Die Mittel dazu sind allerdings etwas abgedroschen. Er entfaltet schließlich im Kleinen dieselbe Technik wie Scribe.

Unsere Besprechung seiner Tragikomödien beschränkt sich auf einige wenige, die wir für am besten geeignet hal-

ten, Rotrou's Auffassung zu zeigen. Daß sie besonders unter dem Gesichtspunkt der Bedeutung des komischen Elements in der Handlung ausgewählt wurden, entspricht dem Zweck unserer Betrachtung.

„L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux" (1628)[1]), sein Jugendstück ist ein romantisches Schauspiel, etwas blaß und puppenartig. Es soll die Neugier fesseln und so romanesk sein wie die Romane.

Die Komik ist unbedeutend und unoriginell. Der Dichter sucht zwar stets das romantische Geschehen mit heiteren Zügen zu erfüllen, aber es gelingt ihm nicht recht. Er gestaltet das Liebesverhältnis Lisidor—Cléonice komisch aus. Lisidor ist ein unbeholfener, naiver Mensch, kindlich und rührend in seiner Liebe. Cléonice ist abweisend, kalt, rauh und höhnisch. Ironie wirkt sich auf beiden Seiten aus. Er möchte sie aus Habsucht, Aengstlichkeit und Eitelkeit, wobei ihm wirkliche Liebe nicht abgeht. Abneigung in der Liebe läßt sich ja leicht komisch darstellen. Der Dichter verfolgt diesen Weg aber nicht weiter. Eristhène, sein Freund, vertritt den Typ des Unempfindlichen, der manche komische Aeußerung vorbringt, aber leider schnell von der Szene abgeht. Eine gut angelegte Figur ist der Page, der Typ eines Spitzbuben, keck, geistreich, schlagfertig, immer behende und stets bereit, irgend jemandem einen Streich zu spielen. Seine Goldgier schafft auch komische Situationen. Das Schöne an seinen Witzen ist der ironisch-kritische Unterton, die Schärfe der Formulierung. Wahnsinn als komisches Motiv ist bei Rotrou nicht neu. Diese Art Komik ist so dankbar wie ein selbständiger komischer Typ. Man kann mit einer solchen Krankheit aus einem Durchschnittscharakter einen der besten lächerlichen Helden schaffen. Unser Dichter verwendet dieses Motiv nicht mehr als unbedingt nötig war, aber man fühlt doch aus den drolligen, verwickelten Vorstellungsreihen Cloridans die Grundabsicht. Er verwickelt den Narren in eine komische Situation (IV/2), die auf ganz unwahrscheinlichen Mißverständnissen beruht, aber dennoch oder vielleicht gerade deshalb wirkungsvoll ist. Die im Sinn der Komik beste Szene findet sich in IV/2. Sie ist als Intermezzo gedacht. Das Verkleidungsmotiv ergibt eine interessante Verwicklung, die nach allen Seiten hin ausgewertet wird. Wenn der junge Aliaste die Rolle der Perside spielt im Einver-

[1]) Inhalt bei Lotheissen a. a. O. Bd. I. p. 479.

ständnis der Mutter und den alten Oronte betrügt, so kann das ungemein belustigend auf das Publikum wirken. Die Verwirrung löst sich ja in dieser Szene noch auf.

Die Vorsehung greift auch einmal ein und bestraft den verräterischen Pagen (V/2), der in die Hände von Räubern fällt, die ihn festbinden und den Aermsten ganz ausgelassen plündern. Verschiedene ihrer Witze scheinen direkt aus dem Farcengut genommen zu sein und sind daher von ausgezeichneter Wirkung.

Die Komik in „Cléagénor et Doristée" (1630) ist ziemlich breit angelegt, aus allen Situationen herausgeholt und mit Absicht weit ausgedehnt. Sie steht nicht in direkter Verbindung mit der Haupthandlung. Alle Geschehnisse um Doristée ereignen sich etwas außerhalb des Handlungsinteresses. Man muß alle Unwahrscheinlichkeiten übersehen, sonst kommt man nicht zum Lachen. Es ist also möglich, daß eine Frau sich als Mann verkleidet um sofort von allen als solcher betrachtet zu werden. Ohne den Glauben an diese Möglichkeit verlören alle Motive ihre Bedeutung. Die Hauptheldin spielt unter dem Namen Philémond eine Rolle, die ihr eigentlich unangenehm sein müßte, für die sie aber dem Dichter zuliebe viel Humor aufbringt. Sie kommt in manche unerquickliche Situation, die in einem Maß ausgewertet wird, wie man es damals vertrug, aber heute wohl nicht mehr duldet; doch windet sie sich erstaunlich geschickt wieder heraus. In II/1 wird sie Mitglied einer Räuberbande. Man erkennt sie natürlich nicht als Frau. Sie wird nach allen Zunftregeln in ihr Handwerk eingeführt, benützt aber die erste Gelegenheit um wortbrüchig zu werden. Ihr Schicksal führt sie ins Haus Théandre's, des Freundes ihres Geliebten. Von nun an steht sie dauernd im Mittelpunkt. Zwei Frauen und ein Mann buhlen um ihre Liebe. Niemand erkennt ihre wahre Natur. Rotrou nützt diese Gelegenheit geschickt aus. Alle folgenden Szenen sind Variationen zu Liebeserklärungen, ein dreifaches Liebesspiel, das so verschieden abgewandelt wird, daß es immer anziehend bleibt. Théandre's Frau Dorante und ihre Zofe Diane haben sich beide in den hübschen Mann verliebt und streiten sich gegenseitig die Berechtigung zu ihrer Liebe ab. Eine meidet die andere um Philémond für sich zu bekommen. Keine gönnt ihn der Freundin (III/1—3). Der Dichter schildert prächtig, wie sich die Frauen abpassen, abwägen, warten, sich hinter Ironie

und durchsichtigen Reden verschanzen und sich gegenseitig beeifersüchteln. Das, was Rotrou im III. Akt aufrollte, entfaltet er ganz im IV. Akt. Jeder Rivale bekommt Gelegenheit, sein Herz auszuschütten und jeder wird getröstet. Die Liebeserklärungen werden nicht lange aus dem Wortschatz zusammengesucht, sondern gemacht wie sie gerade fallen, zeichnen sich also meist durch viel Intimität aus. Besonders schön ist, wie die einzelnen Charaktere sich entwickeln. Diane schreitet mit dünner Wohlanständigkeit einher, die sie bewußt zur Schau trägt. Dabei ist manches, was sie sagt, sehr gewagt. Welchen Gegensatz bildet dazu IV/1, wo alles so gut auf dem Mißverständnis aufgebaut ist. Dieses ständige Entgegengehen und Zurückweichen, Philémond's Ironie, die Triebkraft der Diane ist prächtig gesteigert. Hier entpuppt sich wirklich ein Scheinwert, der sich vollkommen auflöst und Heiterkeit erregt. Dieselbe Szene wiederholt sich in IV/3. Die mögliche Abstufung hat sich der Dichter nicht entgehen lassen. Dorante ist ja schon verheiratet. Wie verschieden von denen der Diane wirken da ihre versteckten und offenen Liebeserklärungen, die Philémond alle fröhlich entgegennimmt. Man sieht dabei förmlich dieses Schelmengesicht. Dorante ist angriffslustig und deckt sich auf, weil ihr Liebespartner den naiven Jüngling spielt. Er hält auch nicht zurück; er kann sich ja bei seiner geistigen Konstellation alles erlauben, denn für ihn bleibt es ein Spiel. Zur Erhöhung der Komik läßt der Dichter Théandre zuhören. Dieser benützt die billige Gelegenheit, seiner Frau eine Strafpredigt zu halten, die er mit demselben Recht verdienen würde. Eine solche Steigerung verrät, daß Rotrou im gegebenen Augenblick den Sinn für komische Wirkung hatte. Ihm gefällt die Komik der Situation, die ja motiviert ist, so gut, daß er sie öfters wiederholt. In V/1 wird Philémond zum Werber und löst schließlich diese irrsinnige Komödie auf, indem er sich als Doristée in seinem wahren Geschlecht zu erkennen gibt. Dorante ist wie aus den Wolken gefallen. Um sie zu trösten, gibt ihr Doristée die Mittel an die Hand, nun ihrerseits ihrem Gatten wegen seiner Beziehungen Vorwürfe zu machen, denn er ist so vernarrt in die hübsche Unglücksstifterin, daß er deren Geliebten für tot erklären läßt; ja er will sich sogar von seiner Frau trennen und sie heiraten. Nun hat Dorante Argumente genug gegen ihn, um ihn in V/4, einer packenden Szene, die wahrhaft tragikomisch ist, anzugreifen. Beide Per-

sonen unterliegen derselben Verführung. Dieser Parallelismus trägt viel Komik in sich.

Die Lösung ist nahe, Cléagénor findet den Weg zu seiner Geliebten. Théandre und seine Frau müssen sich wieder miteinander bescheiden, während Diane, die langsam ins Altjüngferliche wächst, sich an ihrem Eigenwert genug tut. Niemand wird sich dem Eindruck, den die komische Verwicklung auslöst, entziehen können. Und wenn man alle lustigen Szenen auf sich wirken läßt, wird man leicht verstehen, warum dieses an sich schwache Stück in jener Zeit so viel Anklang fand.

Der Aufbau der Tragikomödie „Les Occasions Perdues" (1631) ist sehr geschickt. Viel Abwechslung und großes Interesse beleben die Handlung, wenn auch die meisten Personen schematisiert sind. Es ist ein Spiel um Liebe, die in ihrer Natürlichkeit und Unnatürlichkeit die Bühne beherrscht. An Fadheiten und Unanständigkeiten gerade bei Charakteren, die anders einzuschätzen, herkömmlich ist, läßt Rotrou nichts zu wünschen übrig. Die Lösung ist unpsychologisch, aber sie erscheint als die einzig mögliche. Die Motive und Stimmungen erinnern bisweilen an Shakespeare'sche Lustspiele, nur daß den Rotrou'schen jener Glanz fehlt.

Als einzigen bewußten Träger des Komischen schuf der Dichter Lysis, einen Diener der italienischen Gattung, der sich anfangs noch dazu in der Rolle eines Bramarbas gefällt. Rotrou schiebt ihn bisweilen ein um die Farbe zu unterbrechen. Mit ihm kommt wirkliche Komik in das Stück. Man lese I/3, wo dieser Arme als Gefangener statt der wirklich Schuldigen vor die Königin Hélène geschleppt wird. Zur Erhöhung der Komik stellt man ihn als Ritter vor, doch lehnt er den neuen Rang mit so köstlichen Reden ab, die uns sofort für ihn einnehmen. Er lacht und schimpft, doch man verzeiht ihm. „Sa bouffone humeur n'est pas désagréable", sagt die Königin. Er gehört zu seinem Herrn Clorimand und hat mit dienerhafter Eitelkeit einen unerhörten Ehrbegriff angenommen. Er spielt sich ganz als Herr auf (II/3); von dem Eindruck, den Clorimand macht, schreibt er sich auch sein Teil zu:

„Ah! nous voilà bientôt grands seigneurs à la cour,
Et nous avons déjà fait naître de l'amour",

wobei er auf das „nous" den Nachdruck legt. Er hat alle Manieren und die ganze Art des herkömmlichen Dieners, die

er mit großem Stolz auf seine vermeintliche Originalität herumträgt. Er bedauert seinen Herrn und dessen Liebe, hält ihn für verrückt, weil er Nacht für Nacht herumläuft ohne etwas zu erreichen. Da lobt er sich die Lakaienliebe, die er kräftig ausmalt (III/2). Man kann ihn zu nichts gebrauchen, er macht alles verkehrt. Soll er wachen (III/3), so schläft er im Garten wie ein Toter. Von seinem Herrn aufgerüttelt, findet er rasch den Humor, der auf die Situation paßt. Neben dieser Gestalt verschwinden die übrigen kleinen komischen Züge, die in den Witzen des Atys (I/4), liegen und die auch Cléonte's Liebesnarrheit und Eifersucht anhaften. Eine große Rolle spielen auch die vielen Mißverständnisse. Mit ihnen beginnt und endigt das Stück. Alles ereignet sich aus einer gewissen Verlegenheit heraus; daher wirkt die Komik auch so gut. Atraste wird geprellt. Die Königin fällt aus einer Ueberraschung in die andere. Isabelle kann das nicht finden was sie sucht.

Die Königin und ihre Hofdame geben Gelegenheit zu mancherlei schlechten Witzen vor und hinter den Kulissen. Eine ist so viel wert wie die andere. Wie komisch wirkt da ihre Rivalität, denn schließlich fallen sie doch alle beide herein. Sie werden betrogen und vom Schicksal irregeführt. Strafe muß auch im komischen Schicksal liegen.

Man vergesse den König nicht, der sich so über seine Liebe freut, wenn diese auch aus einer für uns heiteren Verwechslung (V/3) hervorgeht. Seine Feigheit und sein Hereinfall in der Liebesszene nehmen ihm seinen erhabenen Anschein.

Spott und Lachen am meisten ausgesetzt ist Clorimand. Er kommt nie zur Ruhe und geht trotz aller Bemühungen schließlich leer aus. Das Narrhafte in ihm hat seine Bestrafung gefunden.

Wenn Rotrou das meiste zu diesem Stück auch von Lope de Vega übernommen hat, so hindert uns das nicht, uns über die fein eingefädelte Intrige und rasche Abwicklung der komischen Handlung zu freuen. Hier sieht man schon den Weg der zu reinen Vaudeville-Komik und schließlich bis zu Labiche führt.

Sehr romanesk und verwickelt ist die Intrige in „L'Heureuse Constance" (1631). Die unpsychologisch durch-

geführte Handlung würde nicht befriedigen, hätte der Dichter nicht Szenen geschaffen, die mit ihrer Komik den schlechteren Teil des Werkes zudecken.

Wir wollen hier absehen von den kleineren Motiven, die Rotrou fand, denn die Reden der Amme Floris z. B. können kaum noch Neues bringen. Interessanter ist schon der König, ein Genießer, eitel, prahlerisch, feig, ohne inneren Widerspruch, ganz unkompliziert, ein Frauenjäger. Und doch wird er, der sich schlau dünkt, von anderen übertölpelt.

Der Wert der Komik aber liegt in zwei Dienergestalten, in Argant, der weniger zur Wirkung kommt und in Ogier, dem Diener von Alcandre. Sein Herr ist in einer verzwickten Lage (III/2). Da hilft ihm der Diener mit seiner Weisheit aus. Ihn drückt der Neid. So, wie er seine Person, Argant, in den Vordergrund stellt, wie er sucht, was ihm nicht gehört, wirkt er ungemein lächerlich. Aber er kann sich nicht mit seinen Kollegen messen. Ogier ist wohl der klarste Dienertyp, den man in der damaligen Literatur finden kann. Der Dichter gibt ihm nämlich zu seinem schnellen Körper auch eine launige Seele. Er kann jede ernste Situation in eine komische umschlagen lassen. Dabei ist er ein ausgeprägtes Doppelwesen: Sein eigenes Ich und das seines Herrn. Mit seinen flinken Gedanken muß er zwei Menschen durchbringen. Der ganze vierte Akt stellt eine einzige prächtige Steigerung dar. Schon der Gedanke, durch Verkleidung aus dem Diener einen Prinzen zu machen, der um die Hand einer Königin anhalten soll, erregt Lachen. Er verläßt sich ganz auf seinen Narrengeist. Mit den Kleidern hat er sich selbst erneuert. Er weist alle Ratschläge ab und lacht innerlich über seinen Herrn, der ihm etwas zeigen will, was er mit seiner Einfühlungskraft schon immer viel besser wußte. Neben ihm wird allerdings die Gestalt Alcandre's mit ihrer Angst auch komisch.

Die Vorstellung am Hofe der Königin Arthémise besteht aus einer Reihe von Mißverständnissen und Fehlern. Wie sollte der Diener auch seine wahre Natur verleugnen können. Daher führt er einen dauernden Kampf zwischen seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart. Zuerst tritt er mit Emphase auf, und spricht sich in eine solche Liebe hinein, daß die Königin ihre Fassung vollkommen verliert. Ogier paßt sich nach und nach, so gut er kann, der Umgebung an,

kann jedoch nicht vermeiden die ganze Gesellschaft und sich selbst zu blamieren. Dann bringt er seine Gedanken vor:

„Puis-je me déclarer à votre majesté"

und schließt ohne Schmuck, Schnörkel, in aller Plattheit herausgesagt wie in einer Farce:

„Et dire que j'ai faim, sans incivilité?"

Der ganze Hof lacht. Aber der Diener treibt sein Spiel weiter, bis die Freierfahrt in unbändiges Gelächter ausklingt.

Noch einigemale tritt er später auf, vor allem in den letzten Szenen; und da merkt man erst, daß er kein gewöhnlicher Diener ist. Er hat seinen Verstand beisammen und würde ihn ausnützen, wenn man ihm Gelegenheit dazu gäbe:

„Mais mon trône est à bas, et je ne suis plus rien."

Vom schöpferischen Standpunkt aus betrachtet ist Rotrou mit Ausnahme der Schlußszene unoriginell in der „Pèlerine Amoureuse" (1634). Das schadet jedoch dem Stück an sich nichts. Das, was wir für unsere Untersuchung aus seiner Arbeit brauchen, finden wir auch hier gut beisammen. Wenn man sich nicht daran stört, wie oft Rotrou allein schon die Motive zu diesem Werk in seinen Vorausgegangenen benützt hat und später noch benützen wird, wenn man sich nur als Zuschauer denkt, so kann man diesem Spiel sicherlich Genuß abgewinnen.

Im Mittelpunkt des ernsten wie komischen Geschehens steht Célie, die Wahnsinn vortäuscht. Auf dem Gelingen oder Nichtgelingen dieser Täuschung beruht der ganze Aufbau. Die Krankheit verwirrt alle Menschen. Wir Zuschauer wissen, daß nichts Gefährliches auf der Bühne geschieht und dürfen deshalb unbekümmert lachen.

Célie's Vater Erasme wirkt komisch, weil er sich in allem Ernst über etwas aufregt, was wir schon lange in seiner Bedeutungslosigkeit erkannt haben (I/2; II/1); ja dieses Gefühl steigert sich noch, wenn er hinter den Betrug kommt. Er ist auch schuld daran, daß der Arzt und der Oberpriester einfach lächerlich werden, denn er ruft sie gegen eine von den Zuschauern als eingebildet erkannte Krankheit auf, neben der ihre Kunst versagen muß. Rotrou nützt diese Situation nicht weiter aus; hier hätte er seine Gelegenheit gehabt, mit packendem Humor gerade jene Gestalten zu beleuchten, welche der Komik des Publikums gerne zum Opfer fielen. —

Célie hat eine Reihe von Anbetern, die sie zurückweist. Unter ihnen wirkt jedoch nur Céliante komisch (II/5, 6, 8). Es ist ein grausamer Scherz, den der Diener mit ihm treibt. Céliante, der ganz niedergeschlagen ist, erglüht wieder in Liebe, dankt Lucidor für einen Verzicht, den dieser nie aussprach und merkt nicht, wie die Zuschauer über seine Narrheit und seine Leichtgläubigkeit lachen. Lucidor hält ihn für verrückt und Célie prügelt ihn schließlich aus; sie läßt diese Gelegenheit jetzt, wo sie alles durch ihren Wahnsinn verdecken kann, nicht ungenützt vorübergehen. Dieser Liebhaber wirkt auch besonders durch seine Unkompliziertheit. Er kennt nur ein Ziel, das er mit eigentümlicher Beschränktheit zu erreichen sucht. Daß man sich dabei dauernd auf ihn als komisches Objekt stürzt, sieht er in seiner Einfalt gar nicht.

Célie selbst macht als Besessene einen sehr komischen Eindruck; sie scheint prächtig mimen zu können (II/1). Das ist das Schöne an all diesen komischen Intrigenspielen, daß die Menschen auf der Bühne dümmer und unwissender sein müssen wie der Zuschauer, der lachen darf, wenn die anderen noch gar nichts ahnen. Allein von diesem Standpunkt aus wirkt Célie besonders stark. Mit ihrem Betrug, dem Vater, Liebhaber, Diener, alle außer ihrem Geliebten zum Opfer fallen, zeigt sie das Hauptmoment an. Die Amme darf nicht vergessen werden; sie ist wie immer eingeweiht, tritt aber sonst nicht in den Vordergrund, obgleich sie mit schuld am Ganzen ist. Auch Angélique weiß um das Komplott, aber sie tritt erst später in die Handlung ein. Ihr Humor ist überlegen. Doch würden Wahnsinn, Verkleidung und Namengleichheit nicht zur Geltung kommen, gäbe es nicht wieder einen Diener, den der Dichter mit aller Liebe ausgestaltete. Filidan führt die Handlung, er leitet seinen Herrn und vermittelt zwischen den Parteien. Er strengt seinen Geist an um Leben in die Szenen zu füllen. Wenn man ihn freilich genauer ansieht, so wird er so konventionell wie irgend ein anderer Diener auch: er ist schlau, pfiffig, verlacht die bürgerlichen Werte und besitzt eine gesunde Dosis Frechheit. Er hat natürlich von vorneherein gewußt, daß Célie nicht gesund sein könne. Sie gefiel ihm nicht. Das hätte schon genügen müssen um seinen Herrn von ihr abzuwenden. Er ist auch die Ursache für die Prügel, die Céliante einstecken mußte, denn er machte ihn glauben, daß Lucidor zu seinen Gunsten verzichtet hätte. Mit einem Mal verändert er sich.

Filidan erscheint als Dichter (V/5), ein berufener Dichter, denn er sagt von sich selbst:

„Le travail de cent ans ne peut faire un poète".

Diese Szene und die letzte (V/9) werden zu den wichtigsten des ganzen Stückes. Hier ahnt man schon die „Visionnaires" alles, was Rotrou den Diener sagen läßt, ist schließlich nur eine Kritik, eine satirische Unterweisung seiner Zeitgenossen. Die Szenen streifen in ihrer Klarheit und Prägnanz an Molière. Filidan bringt eine Aesthetik seiner Dichtung:

„Mes vers, comme beaucoup, ne sont point approuvés
Pour un mélange obscur de termes relevés
Dont le sens est donfus, et qui ne signifient
Que la stérilité de ceux qui versifient;
— — — —
D'autres parlent toujours d'une fleur ou d'un arbre,
Entretiennent une onde, interrogent un marbre,
Et n'osent hasarder leurs esprits lents et lourds
Jusqu'à l'expression d'un solide discours.
— — — —
Mes vers ont des beautés si nettement écloses
Que l'oeil d'un enfant même y voit de belles choses."

Er unterweist seinen Herrn, der willig Belehrung annimmt. Er, der nie Liebe erlebte, beschreibt dieses Gefühl mit theoretischer Exaktheit. Er bekommt den Auftrag, für seinen Herrn ein Liebestrauerlied zu schreiben. Als er es jedoch bringt (V/9), ist Lucidor mit seiner Geliebten wieder einig geworden. Filidan ist untröstlich.

Lucidor:
„Sont-ils faits?"
Filidan:
„J'en ai fait pour un mélancolique
Qui lave de ses pleurs le tombeau d'Angélique,
Et non pour un esprit qui paraît si content,
Et qui ressent si peu qui l'affligeoit tant."

Er darf aber schließlich doch vorlesen und beginnt mit ungeheuerlicher Plattheit:

„Mort, horrible fléau des humains, — — —"

Die literarische Salonkritik ist fein gemacht. Filidan erntet viel Lob.

Vielleicht sollte aber der Dichter in eine solche Natur keinen Zwiespalt legen, er sollte sie nicht zu einem feindurchgebildeten Komplex ausgestalten. Die letzte Szene ist

unbegründet, der Kontakt mit der Handlung unterbrochen. Die heitere Figur des Dieners wird langsam traurig, er vergißt seine Scherze.

Filène fällt weniger auf. Er kommt seltener auf die Bühne, ist aber viel gröber, derber und unerträglicher als Filidan. Er scheut vor nichts zurück, spielt wider Dienergewohnheit sogar Verräter und dennoch hat er die Zuschauer auf seiner Seite. Messen darf er sich allerdings mit seinem Kollegen nicht, denn dazu fehlt ihm die Einfalt des Herzens.

Der Ansatz zur „Amélie" (1632) ist eher ein tastender Anlauf zu einem überkonventionellen Werk, aber der Dichter scheint sich bald zu erschöpfen, so daß das Werk in relativer Primitivität in der Handlung und in den Motiven ausklingt. Der Stoff ist wie die Zeit, in der geformt wurde, bürgerlich romanesk, aber trotz allem zu dünn und durchsichtig, nicht weil er das Thema einer Unmenge von Auch-Schauspielen ist, die ihn schließlich ebenso unvariiert bringen könnten, sondern weil er hier auf Grund einer ungesunden Bühnenkonvention so gestreckt wird, bis das Drama eine bestimmte Szenenzahl erreicht. Darunter leidet jede sich entwickelnde Stimmung. Die Komik könnte gut wirken, wenn sie in beschränkteren Raumverhältnissen, bis auf das Handlungsgerüst gekürzt, sich abspielen dürfte. Der Aufbau ist zu breit, die einzelnen Szenen sind zu lang, zu gedehnt und unpsychologisch zu oft wiederholt; die Motive sind zu oft verwertet, als daß Rotrou ihnen viel abgewinnen könnte. Das Theater schien immer noch in der mittelalterlichen Anschauung zu stecken, eine anhaltende (dabei oft langatmige) Gesellschaftsunterhaltung zu sein. Diesem Hirngespinst ein thematisch ernst gebautes, gesundes Kurzspiel entgegenzustellen, war anscheinend noch unmöglich. Jede Art von Entwicklung der Helden bleibt im Anfangsstadium stecken. Die Charaktere sind nicht genügend ausgearbeitet, so daß sie sich wenig voneinander abheben. Der Dichter quält sich nicht lange mit psychologischen Problemen, die doch so sehr in jener Zeit steckten; wo er auf sie stößt, fertigt er sie kurz ab. Die Intrigue krankt unter der Absicht, statt drei Akte — für die der Stoff langen würde — fünf Akte füllen zu sollen.

I. Akt: **Inhalt:**

Amélie die auf Befehl ihres Vaters den ungeliebten Ergaste heiraten soll, gesteht ihrer Dienerin ihre heimliche Liebe zu Dionis.

Dorise, die noch etwas von der alten Kupplerinneneigenschaft hat, die Plautus den Dienerinnen vererbte, verspricht ihr durch einen Kunstgriff alles zum Besten zu wenden: Amélie soll sich hinlegen und sich schlafend stellen und sobald der Geliebte kommt, im Traum ihre ungeheure Liebe gestehen. Sobald er darauf eingeht, muß sie erwachen, ihn schelten, etwas die Gleichgültige spielen und Leidenschaft wird das Endergebnis sein. Diese ungewöhnliche Liebeserklärung erreicht ihr Ziel. Das lustige Element, das im Kern dieses seltsamen Liebesantrages liegt, wird aber nun verdrängt, denn Ergaste kommt dazu. Die Rivalen prallen aufeinander. Aber einem möglichen Streit, der schon in den spitzigen, hämischen, verdeckten Worten des Ergaste liegt, entzieht sich Dionis durch lächelndes Abtreten von der Bühne.

II. Akt:

Emile, der Soldat Fanfaron und Eisenfresser, tritt auf, wie alle jene hiebfesten Helden, die ihr eigenes Ich an Tapferkeit übertreffen wollen. Mit dieser Gestalt verbindet sich noch sehr gut der Charakterzug des unvermeidlich Geliebten, des plautinischen Pyrogopolinices, dessen herzgewinnende Großmut und überwältigende Schönheit ihm alle Frauen untertan macht. Er zieht diesen Ich-Komplex gerne groß. Er fühlt sich belästigt vom schönen Geschlecht, das vor ihm zu Füßen liegt. Prinzessinnen und Königinnen aus den entferntesten Ländern senden nach ihm, überseeische Fürsten rufen ihn zum Schutz ihrer Throne — alles Züge, die schon ewig alt und doch immer wieder neu sind, sie können nie aussterben in ihrer Uebermenschlichkeit. Seiner prächtigen Gestalt sicher, auf einen unscheinbaren Ehrenkodex pochend, den er mit Berichten erdichteter Heldentaten anfüllt, fragt er seinen Diener nach dem Erfolg eines Liebesauftrages. Der Diener (der innerlich so gesund ist wie Don Quichotte's Begleiter) hat seinen Herrn durchschaut, seine Antwort ist also entsprechend:

„Comment, a-t-elle dit, l'honneur de l'univers,
La gloire et la terreur de ce siècle pervers,
Ce Mars de qui la grace et la valeur est telle,
Choisit pour sa Venus une beauté mortelle?"

Dieses überschwengliche Lob genügt ihm noch nicht. Doch da der Diener mehr Witz hat als sein über-romantischer Herr, fährt er fort:

„Votre épée, à m'ouir, n'avait point de pareilles;
Je n'ai craché que sang, j'ai raconté merveilles.
. . . Enfin j'en ai plus dit que je n'en crus jamais."

Damit hat er Emile schwer gekränkt. Kräftig führt dieser nun selbst das Wort um seine Größe und seine Alleinexistenz zu beweisen. Er wirft mit Menschen und Taten um sich und balanciert wie ein Varietékünstler das ganze Leben. Unter großen Redensarten ziehen sich die beiden schließlich zurück und Dionis betritt die Bühne. Er hat Lisidan von seiner Liebe und dem Traumgeständnis erzählt. Man muß lächeln über die göttliche Einfalt, mit der er die erlauschten Worte aufnimmt. Sein Freund kriecht nicht auf denselben Leim und

mit bitterer Ironie zerstört er diese Illusion. Er ist der Realist, der sich immer in irgend einer Gestalt in diese Dramen einführt, mehr ein reflektierender Zuschauer als ein Akteur. Er lacht darüber, daß Dionis die List nicht durchschaute, die in immer neuem Gewand auftaucht. Früher überbrachte ein Diener, den man sich kaufen mußte, das Geständnis. Das Neuartige aber ist viel praktischer und billiger:

„On déclare en dormant les secrets de son âme,
Il faut fermer les yeux pour découvrir sa flamme,
On n'a point de contrainte, on ne perd point de pas,
On ne depense rien, et l'on ne rougit pas."

Ein ganz geistvoller Witzbold. Mit dieser beißenden Satire gewinnt Lisidan die Lacher. In diese Stimmung tritt Emile. Ihn und seine Taten machen die beiden Freunde, die seine Narrheit zu ihrer Erquickung verwenden (wie es auch in Bey's Narrenhaus geschieht — ein Zug, der bereits zur Ent-Romantisierung der französischen Bühne hindeutet) zum Mittelpunkt ihres Gesprächs. Der Prahlhans hat die Aufschneidereien seines Dieners geglaubt; deshalb also liegt augenblicklich Amélie zu seinen Füßen. Dionis ist scheinbar frappiert:

„Elle vous aime aussi?"

Diese Frage beleidigt Emile's Ehrgefühl:

„S'en peut-elle defendre, et serais-je moi-meme,
Si je n'étais aimé par un object que j'aime
. . . la nécessité d'aimer plus bas que moi
N'excuse-t-elle pas si je vis sous sa loi?"

In diesem Moment des Triumphes bringt er (da Gelehrsamkeit keine Tugend ist) seine Bitte an, Dionis möge für ihn ein Liebesbriefchen schreiben, was dieser auch verspricht. Die Bühnenkomik liegt gerade darin, daß der Liebende einem harmlosen Widersacher helfen soll. Auf diesem schwachen Einfall baut sich das Fortleben Emile's auf.

III. Akt:

Mit schwülstigen Worten aus der Schule seines Herrn übergibt Emile's Diener Amélie einen Brief, in dem Dionis ausgezeichnet den Ton des großsprecherischen Ritters getroffen hatte. Der Diener strahlt, während er den Text hört. Aber Dionis verübte einen Betrug: Der Liebesbrief weist nämlich seine Unterschrift auf. Fluchend und racheschwörend zieht der Diener ab und macht auch dem Lisidan bange durch seine Pläne. — Immer wieder derselbe Einfall, erwachsene Menschen untereinander geistig „Versteck spielen" zu lassen.

Doch gefiel es Rotrou, den Lauf der Handlung noch einmal zu unterbrechen. Erante, die Schwester der Amélie, verliebt sich in Dionis. Sie heuchelt zwar Lisidan weiter Liebe vor. Als man jedoch ihre Pläne durchkreuzt, beschließt sie zunächst sich zu rächen. Aber Liebende versöhnen sich rasch wieder, so daß bald die richtigen Paare beisammen sind.

Racheschnaubend kommt Emile auf die Bühne. Sobald er aber Dionis erblickt, ruft er seinen Diener herbei um sich an ihm Mut zu holen. Aber alle kennen ihn. Sie spielen mit ihm, ächzen und stöhnen unter seinen harten Worten. Emile, der Ritter ohne Furcht und Tadel, hält solche Feigheit kaum für glaublich. Beleidigung wäre es für ihn, mit solchen Hasenfüßen die Klinge zu kreuzen. Er überträgt seine Ehrenrechte auf seinen Diener, der jedoch die Rächerrolle ablehnt mit der Bemerkung:

„Je ne me trouve pas maintenant en courroux."

Alles kann Emile eher verzeihen als Feigheit. Und nur diese will er jetzt bestrafen. Schließlich greift auch Dionis zum Degen, während die wirklichen Feiglinge sich zurückziehen. Befriedigt, glücklich und in ihrem Sinne siegreich gehen sie unter des Dieners Worten ab:

„Qu'on va donner de gloire à nos gestes guerriers!
Nous allons succomber sous le faix des lauriers."

Wie in einem heute altmodischen Roman geht es nun weiter.

IV. Akt:

Um ungestört leben zu können, sind unsere vier Liebenden geflohen. Unterwegs treffen sie auf die als Mann verkleidete Cloris, die verlassene Geliebte des Ergaste. Aber man macht ihr Idyll ausfindig. Ergaste dringt ein um Rache zu nehmen, erkennt jedoch seine ehemalige Geliebte noch rechtzeitig genug, um sich mit ihr aussöhnen zu können.

V. Akt:

Jetzt steht eigentlich dem Abschluß des Stückes kein Hindernis mehr im Wege. Doch will der letzte Akt auch noch ausgefüllt werden. Cloris spielt ihre Männerrolle im Einverständnis mit Amélie weiter um Dionis, den Einfältigen, eifersüchtig zu machen. Lisidan, der Spieler mit gesundem Menschenverstand, lacht ihn aus und treibt rasch den Leichtgläubigen die Sorgen aus. Nun will sich Dionis selbst rächen und geht freudig auf Erante's Vorschlag ein, sich in sie verliebt zu stellen um Amélie's Liebe zu erproben — langweilig und unerlaubt wie jede Art Pendant. Der Humor ist aber so künstlich, daß er kaum geboren wieder erstirbt. Die beiden Mädchen werden traurige Zuschauer in diesem Liebeskomplott. Die Stimmungen wechseln ja bei solchen Puppen rasch. Mit drei Sätzen erlischt die eine und lodert die zweite Liebesglut empor. Enttäuscht will Amélie weggehen. Da verschwindet sofort die Maskerade und Dionis versöhnt sich mit seiner Amélie.

In all das Glück kommt Ergaste mit der Verzeihung des Vaters. Amélie darf ihren Dionis ungestraft lieben. Man glaubt das Ende erreicht zu haben und freut sich schon, als plötzlich, ganz unbegründet und störend der prahlende Kriegsmann erscheint. Mit gezücktem Degen kommt er, Dionis aufzuspießen. Wacker rückt er vor, nur der Diener hat Angst. Dionis ist zum Sterben bereit, aber Emile verzichtet in unendlicher Großmut und Verachtung auf einen so billigen Tod.

„Je songe que la mort finirait tes misères
Et que je te punis en te laissant la vie,
Mieux que si par ce bras elle t'était ravie.
Va, je suis satisfait."

Bisweilen räsonniert er sogar sehr anziehend. Er eilt auf Amélie zu, wird aber von Dionis zornig weggerissen. Nun packt die Angst den Helden und jammernd ruft er, daß alles nur Finte, daß er Dionis' bester Freund sei und daß für ihn:

„Je la dégagerais du milieu d'une armée,
Je rompais des prisons, je l'ôterais des fers,
Et je la tirerais du profond des enfers."

Lachend verabschieden sich alle von diesem Helden:

Amélie: „Adieu, terreur du monde."
Lisidan: „Adieu, race des Dieux."
Erante: „Adieu, divin charmeur des âmes et des yeux."
Ergaste: „Adieu, le plus grand fou, qui soit en tout le monde."

Hierauf kehren Emile und sein Diener wieder in ihr Milieu zurück. Der Diener dehnt sich wie ein König und Emile's Kampflust wächst proportional der Entfernung vom Feind. Gern läßt der Diener von der Verfolgung ab; er ist ein Narr wie sein Herr. Sein überspannter Geist formt nicht Gedanken, sondern gleich deren Tat gewordene Bilder. Sein Schlußwort entspricht ganz ihrem Gehaben:

„Allons parmi les pots,
Apres tant de travail, prendre un peu de repos."

Hinter dieser Komik steckt nicht immer Aufrichtigkeit, sie ist zu literarisch. Rotrou hat seine Gestalten nicht recht lebendig gesehen; er steht ihnen zu fern. Mit dem Stoff und den Personen hätte sich sicher viel mehr anfangen lassen, wenn der Dramatiker nicht zu sehr auf Seiten des reinen Schauspiels gestanden wäre.

Von vorneherein machte der Dichter das Milieu nicht zu aristokratisch. Daher gelang es ihm auch, jeder Gestalt ihren Anteil an der komischen Verwicklung zu geben, ohne daß der Eindruck der romantisch-ernsten Handlung gefährdet würde.

Im Grund jedoch beschränkt sich die Komik wie in den meisten Werken auf einige wenige an sich entbehrliche Personen. Die Hauptrolle spielen Emile und sein Diener. Beide stellen gleichzeitig die Unfähigkeit des Dichters vor, einen Teil der Handlung an sich komisch zu gestalten. Denn diese Figuren gehören eigentlich nicht zu den durch die Handlung bedingten Charakteren. Man kann die ziemlich breiten Sze-

nen, in denen sie auftreten, ruhig streichen und dem Stück nicht im geringsten schaden.

Nur wenige andere komische Stellen kommen vor, die wirklich in Verbindung mit dem vorwärtstreibenden Interesse stehen. Rotrou unterwarf sich also dem Zwang der Zeit; Komik mußte er bringen. Am leichtesten ließ sich dies bewerkstelligen durch die Einfügung irgend eines Narren, hier eines Ritters, der sich und seinen Witz durch eine ganze Reihe anderer, an komischen Einfällen schwachen Stücken schleppen muß.

Emile wird nicht einmal modernisiert. Er bleibt wie er überliefert wurde, nachdem die Kunst des Dichters ihn neu zu schaffen versagte. Man fühlt geradezu, daß es Rotrou an Gestaltungskraft gebrach gegenüber einer Gestalt, die sich doch so kräftig ins Bild einfügen ließe, wenn man sie halbwegs geschickt in die Handlung bannt. Der Dichter vermeidet jede Originalität, schadet also dadurch dem einfachsten Witz, mit dem er seiner Figur vorwärts hilft. Möglich ist ja, daß die Zuschauer auch an dieser Gestalt ihre Freude hatten, aber in dieser Form ist sie doch etwas unwahrscheinlich, denn unvergleichlich bessere Typen waren schon über die Bühne gegangen. Emile's Gedanken, Reden und Handlungen bleiben sich gleich. Man könnte geradezu eine Liste von geistigen Handlungen anlegen, die diese Figur zu erfüllen hat. Rotrou gibt ihr immer Gelegenheit, sie alle anzuwenden. Komik liegt in diesen abgeschwächten, blassen Bildern nicht mehr, vielleicht noch für naive Gemüter. Ein solcher Typ wirkt wie gut gespielte Langeweile. Phrasen eines Narren, Uebertreibungen können uns lustig stimmen, weil wir alles als Anomalien betrachten, was mit dem gesunden Menschenverstand, mit der Vernunft, die in den Dingen der täglichen Erscheinung urteilt und sich über unser Wollen stellt, nicht übereinstimmt. Dieser Reiz fehlt aber einem so breit getretenen Typ. Hier hängt das Meiste vom Schauspieler ab. Eine gute Maske brachte die Zuschauer immerhin zum Lachen. Es ist doch eigenartig, wie sehr man über pathologische Figuren lachen kann (II/1, III/7, V/5).

Sein Diener ist eine Mischung aus dem Diener der italienischen Komödie und Sancho Pansa (II/1, III/1, 2, 7, V/5). Recht charakteristisch ist für ihn II/1 mit all seiner Ausgelassenheit, Frechheit und Urwüchsigkeit. Er ist viel besser genommen als sein Herr, den er verspöttelt, aber an den er

dennoch glaubt. Dabei nehmen diese beiden Gestalten einen besonderen Raum ein: sie dienen nur der Erheiterung. Man nimmt sie nicht für voll, unterhält sich und spielt mit ihnen wie mit Kindern, deren Launen man nachgeben muß, die in ihre Spiellust einfach die Mitwelt einbeziehen. Dies wäre an sich kein Nachteil für die komische Wirkung, aber ein umso größerer für das Stück; denn damit beweist Rotrou wieder, daß er in einem ganz eigenartigen Verhältnis zum Begriff der Tragikomödie steht.

Da ist nun noch Dorise, die allerdings wenig zur Geltung kommt. Sie vertritt sehr geschickt den Kupplerinnen-Typ. Sie beginnt die herrliche Eingangsszene, die von ihr recht originell aufgebaut ist. Das Komplott, mit dem die Liebe des Angebeten errungen wird, ist für ein köstliches Lustspiel geeignet.

Ihr Opfer ist Dionis. An ihm könnte sich die Kunst des Dichters zeigen. Er könnte so köstlich komisch gestaltet werden, ohne daß zuviel Ernst für die Aufreihung der übrigen Handlung verloren ginge. Er ist nichts als ein Einfaltspinsel, ohne große Charakterentwicklung. Er fällt auf alle Schliche herein, er wendet und wandelt sich nicht. Seine Naivität ist in den Anfangsszenen so groß wie zum Schluß, wo man ihn in einem Liebeskomplott auszulachen versucht.

Cloris trägt zum Scherz bei durch ihre Verkleidung, ein beliebtes komisches Motiv. Erante kommt wieder schlecht weg wie die meisten Intrigantinnen, aber man lacht nicht sonderlich viel.

Zum Schluß bleibt noch Lisidan übrig. In ihm stecken viele Möglichkeiten, aber der Dichter nützt sie nicht aus. Was hätte man nicht alles aus seiner Spottlust und den bissigen Reden machen können!

Immerhin steckt ziemlich viel in diesem Werk, das sich nicht auf den ersten Blick hin erschließt. Wenn auch manches ungenützt blieb, so kamen die Zuschauer bestimmt auf ihre Rechnung. Wollen wir nicht übersehen, daß diese Komik nie gefühlsroh wird.

7. Sr de Boisrobert.

In den eingeschlagenen Bahnen bewegt sich auch le Sr de Boisrobert in seiner Tragikomödie: La Lisimène ou l'heureuse tromperie (1633).

Die Liebesintrigue, die er seinem Werk zu Grunde legt, plagt sich nicht mit neuen Erfindungen: sie gibt sich mit den üblichen Gedanken ab. Aber der Dichter vermeidet recht wohl ein Zuviel an Reden und Handlung. Das Ganze ist ein Roman, aber doch so dramatisiert, daß er sich zu einer bestimmten Zeit wirklich zugetragen haben könnte. Der Dichter psychologisiert nicht sehr. Die Charaktere schreiten rasch aus, die Frauen sind ziemlich rückgratlos, die Handlungen an sich etwas unköniglich. Ein breiter bürgerlicher Ton läßt sich nicht verkennen. Aber für komische Szenen hat der Verfasser rechtzeitig die Augen offen. Wenn er uns auch meist in ihrer Stellung bedeutungslose Menschen verlachen läßt, so umhüllt er sie doch mit einem so weichen Ton, daß sofort die ganze Handlung lebhaft, bunt, packend und fesselnd wird.

Inhalt:

I. Akt:

Friede ist wieder im Lande. Deshalb läßt der thrazische König durch seinen Sohn Pyroxène seine Tochter Lisimène vom albanischen Königshof zurückholen, wohin er sie während des Krieges geschickt hatte. Den Königssohn begleitet der General Pyrandre, der in Lisimène verliebt ist. Leider findet die albanische Königstochter Orante Gefallen an dem schönen Begleiter und erklärt ihm ihre Liebe. Die Verwicklung ist also geschickt eingefädelt. Zwei vertauschte Liebespaare (Pyrandre—Lisimène / Pyroxène—Orante) werden die Handlung weiter führen.

II. Akt:

Orante erwartet den Geliebten zum nächtlichen Stelldichein. Seinen Liebesbrief, der in Wirklichkeit von Pyroxène abgefaßt ist, zeigt sie der Lisimène, die in Klagen ausbricht über ihre verlorene Liebe. Doch beschließt sie, Pyrandre auf seinem Weg zu Orante zu beobachten. Inzwischen naht Pyroxène, steht umher, fleht den Himmel um dicke Wolken an, erwartet in Ungeduld den Pagen der Orante und wünscht, daß kein Hund bellen möge. Endlich ertönt der verabredete Pfiff und eilig marschiert er ab. Lisimène verträgt soviel Untreue nicht. Sie eilt fort um die Liebenden an Araxe zu verraten, der seine Schwester und Pyrandre tötlich haßt.

III. Akt:

Die Liebenden im Zimmer hören Lärm. Pyroxène flieht durch das Fenster. Sobald er sich verfolgt sieht, schneidet er die Strickleiter durch, worauf alle seine Feinde ziemlich hart vom Fenster aus in den Garten fallen und vor Schmerz heulen. Araxe eilt nun in Pyrandre's Wohnung und läßt Orante zurück, die über ihre unglückliche Liebe so sehr weint, daß alle Wachtsoldaten mitweinen. Der gerettete Pyroxène erzählt seinem Freunde von seinem Mißgeschick und der lebhaften Verfolgung und empfiehlt dem Unschuldigen zu fliehen, was dieser sofort auch tut, aber dabei doch ertappt und ins Gefängnis abgeführt wird. Der Gefängniswärter will aber nicht aufmachen:

„Non, je n'ouvriray point, car il est heure indue.
Je scay bien mon mestier, vous me prenez pour grue."

L'Exempt:
„Si tu n'ouvres Coquin?"

Geolier:
„Quel est ce mangeur d'Aux,
Qui fait si peu d'honneur aux Concierges Royaux?"

Erst bei der Drohung: „Connois — tu ce baston?" erwacht der Sinn für seine Pflichten:

„Monsieur, je vous demande
Tres-humblement pardon d'une faute si grande.
Je n'eusse pas connu le Roy mesme à la voix;
J'estois trop en colère; en dormant je songeais
Que l'on cassoit mon verre et respandoit ma sausse."

Man übergibt ihm den Gefangenen Pyrandre, den er gütig aufnimmt:

„Approchez-vous, beau-fils et n'ayez point de honte.
C'est la maison du Roy, j'ay bien logé chez nous
Des muguets, pour le moins aussi frisés que vous."

Diesem Menschen wird der Gefangene also anvertraut. Es ist herrlich anzusehen, wie er in seinem Heiligtum schaltet. Erst hält er beide Hände auf und dann öffnet ein Goldstück die Tür zu einem schöneren Gefängnis, das er anpreist wie ein Händler. Dann spielt er ein bißchen Vorsehung, lobt den Gefangenen und gibt vor allem seiner guten Natur einen Stoß:

„Monsieur, voyez de ces deux lieux
Lequel vous voulez prendre; à ce coup je vous aime,
Soyez seur d'estre icy traitté comme moy-Mesme."

Für sich allein bleibt er ebenso gütig:

„Je priray de bon coeur le bourreau, mon compère,
De secouer pour lui dextrement le jaret,
M'en deust-il couster pinte après au cabaret."

Pyrandre scheint verloren.

IV. Akt:

Pyroxène schämt sich nun doch seiner Handlungsweise, nachdem sein Freund zum Tode verurteilt worden war. Er besucht Orante, die auch im Gefängnis ist und berichtet ihr die Wahrheit, findet aber keinen Glauben. Währenddessen nähern sich Lisimène und ihre Vertraute Dorine, um den treulosen Geliebten noch einmal vor seinem Tode zu sehen. Dorine fragt den Wärter um Erlaubnis, wird aber zunächst abgewiesen:

„Que voulez-vous Mademoiselle, o Dieux! quelle est jolie!
N'ayant pas bien esté disposé tout le jour,
J'ay peur qu'elle me vienne icy prier d'Amour."

Für Gold aber öffnet er die Gefängnistüre. Eine kurze Unterhaltung genügt um die Unschuld Pyrandre's herauszustellen. Lisimène will mit ihrem Tode ihren kleinlichen Verrat büßen. Da stört der Wärter das Zusammensein, denn der Richter naht. Die Angst, die feige Angst vor ihm treibt den Aermsten, den Goldstücke von seiner Pflicht abkehrten.

V. Akt:

Enthüllungen folgen auf Enthüllungen. Pyrandre ist in Wirklichkeit der albanische Königssohn, der nach Aufklärung der Liebesgeschichte von seinem Vater in Freuden aufgenommen wird. Lisimène wird seine Braut. Orante naht sich, verwundert, daß Pyrandre ihr nicht um den Hals fällt. Sobald sie aber erfährt, daß er ihr Bruder ist, erhört sie das Flehen Pyroxène's. Araxe, der sich als angeblicher Königssohn eingedrängt hatte, beschwert sich über den Verlauf der Dinge und sagt einige derbe Beleidigungen. Trotz seiner Frechheit behält man ihn am Hof und gibt ihm Dorine, die zuerst darüber brummt, wozu sie unbedingt recht hat.

Ueber die verschiedenen komischen Szenen kann man sich tatsächlich freuen. Durch sie wird das ganze Stück belebt. Ein frischer Ton, der aus den vielen Reden und Taten der Charaktere kommt, läßt uns das übernommene Schema der Handlung vergessen. Es ist nicht eigentlich komische Spannung oder ein ähnliches Moment — soweit kommt die Handlung nicht. Die Komik ist gewöhnlich von kurzer Dauer. Sie liegt hier in der Bewegung und Haltung eines Charakters wie Pyroxène, in seiner Eigenschaft, seiner Tätigkeit, seinem Schicksal. Freilich ist es keine Komik des wirklichen Lebens. Man fühlt überall die aufrauhenden und glättenden Hände des Dichters. Aber das komische Element ist stark genug um in uns einerseits ein gewisses Ueberlegenheitsgefühl aufkommen zu lassen, andererseits uns durch die Einfalt einfach gebauter Naturen zu ergötzen. Alle Personen sind irgendwie plump, täppisch, neckisch, umständlich oder

hohl. Und doch sind sie alle anscheinend so gewachsen trotz ihrer Kompliziertheit oder Urwüchsigkeit.

Erst die Komik verbindet die Einfälle des Dichters zu einem guten Unterhaltungsstück. Die Einschaltungen sind ausgezeichnet, wenn auch vielleicht etwas außer Zusammenhang mit den Bedingtheiten der Handlung. Man fühlt vor allem die Freude des Dichters an der festen Gestalt des Gefängniswärters, den er ins volle Rampenlicht stellt. Diese Figur könnte ohne Schaden für die Erzählung, aber nur zum größten Nachteil für das Werk als Bühnenangelegenheit gestrichen werden.

Der erste Akt enthält eigentlich nur die Exposition, die weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin viel bietet. Der zweite Akt enthüllt schon einige Charaktere. Pyroxène hat nicht viel Königliches an sich. Nachdem er einmal den schmählichen Tausch zum Betrug der Orante eingegangen, ist er in all seiner Gewöhnlichkeit klar skizziert. Er ist nicht anders als andere — er jammert verängstigt, eingeschüchtert, wütend über alles mögliche.

Als komischer Charakter steht hier neben ihm Dorine, eine Mischung aus einer treuen Dienerin, einer enttäuschten Geliebten und einer alten Kupplerin.

Prächtig in seiner komischen Entwicklung ist vor allem der dritte Akt. Pyroxène ist gleichzeitig Dilettant und Don Juan, ein Feigling, ein Genießer, aber doch ganz dienerhaft, spießig, der im Augenblick der Gefahr seine Geliebte eilig verläßt und kurz und bündig erklärt:

„Madame, je me sauve."

Psychologisch ist diese Gestalt gut getroffen: ein verschwommener Charakter, der stets mehr zum Lachen als zum Ernstnehmen reizt.

Der beste Anlaß zu Situationskomik wird hier auch gründlich ausgenützt. Der flüchtige Pyroxène rächt sich bitter an seinen Verfolgern, die nacheinander zum Fenster hinunterfallen:

„Ah! la jambe! ah! le bras! ah! la teste!"

Wie erheiternd mag das alles auf die urwüchsigen, sinnesfreudigen Theaterbesucher gewirkt haben ebenso wie der Gedanke, daß alles hinter dem falschen Täter herrennt. Nun fängt Orante zu weinen an und zwar so aufdringlich, daß ihre ganze Umgebung mitweint. Immer lustiger wird es. Die

ganze Gefängnisszene ist ein komisches Intermezzo. Man kann sich die herrliche Gestalt dieses Gefängniswärters ausmalen; man sieht sie geradezu vor sich: seelenvoll, gemütlich, mit einer gesunden Anpassungsfähigkeit an Zeit und Raum, immer zu Scherz und Witz aufgelegt wie die meisten Gefängniswärter der heiteren Literatur, mit einer glänzenden Begabung für Humor, aber nicht für Brot und Wasser. Seine Köstlichkeit wird durch keine Derbheiten verzerrt. Er bleibt harmlos. Nur ist es schade, daß man den Eindruck erhält, als wüßte er um seine komische Wirkung. Sein naiver Seelenzustand, sein guter Wortschatz, seine Trockenheit reizen einfach zum Lachen. Wie wächst er in seine Uniform hinein, wenn er seine gönnerhafte Ueberlegenheit, die Sicherheit seiner Person, seines Amtes, des Gesetzes im allgemeinen, dokumentiert!

Sein Witz führt uns weiter durch den vierten Akt. Er dreht sich nach allen Seiten, bis wir ihn ganz gesehen haben. Hier zeigt er seine Liebe zum andern Geschlecht. Für Schönheit scheint er zugänglich zu sein. Aber verhängnisvollerweise bezieht er immer gleich alles auf sich mit der Naivität eines Toren.

Dorine tritt ihm gegenüber, allerdings ohne eigenen Witz. Sie ist so schlau wie er, vielleicht um einen Grad schlauer.

Der letzte Akt ist ziemlich unergiebig. Die Handlung läuft etwas stürmisch ihrem Ende zu. Auf die schmählich verlassene Orante konzentriert sich der Spott. Sie kommt eigentlich am schlechtesten weg. Aller Betrug hat sie zum Opfer; jedoch geschickt vermeidet sie ausdrücklich komisch zu werden, so daß das Stück leise ausklingen könnte, wenn nicht schnell noch Dorine brummen würde und dem lachen-Zuschauer Einblick in ihren schlechten Kauf gäbe.

Der Dichter geht schonend mit seinen Motiven um. Er weiß, daß zuviel Komik ihm schaden könnte. Deshalb beschränkt er sich auf einige Szenen, deren heiterer Ton aber lange weiter klingt. Immer ist die Handlung an der Stimmung schuld. Die komischen Charaktere sind schließlich nicht neu, aber doch so packend und in sich ursprünglich in ihren Worten und Taten, daß man sich nur über sie freuen kann.

8. Veronneau.

Veronneau nennt sein Spiel eine pastorale Tragikomödie, aber diese Begriffsbestimmung könnte irre führen[1]). Die Personen des eigentlichen Spiels tragen nur zufällig Bauerntracht und der Zauberer, der auftritt, wirkt wie eine Parodie auf die Pastorale. Um seine derben Spässe hängt der Dichter ein wenig billige Romantik, die er geschickt mit den Hauptszenen verflicht. Gewandt webt er alles zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Das Pseudotragische wird zur Rahmenhandlung und so Nebensache. Aber die Farce ist stellenweise köstlich. Wir sehen hier ab von den Zoten, die das Thema mit sich bringt und die auch weidlich ausgenützt werden, sondern denken nur an den letzten Akt, der die beiden Bauern in das Hofmilieu stellt, wo sie sich nur schüchtern und vorsichtig über den glatten Parkettboden bewegen. Gerade in dieser Szene zeigt der Dichter Instinkt für Komik und abgerundete Kunstfertigkeit.

L'Impuissance (1634)

I. Akt: (1. Szene.)

Der äthiopische Kaiser hat beschlossen, sein einziges Kind Philinte mit Anaxandre, dem Sohn des Tartarenkönigs zu verheiraten. Durch alle mögliche List sucht sich die Tochter der unromantischen Gefahr zu entziehen. Aber ihr Vater ist fest. Drei Tage gibt er ihr noch Zeit, sich auf die Ehe vorzubereiten und den seit vier Monaten wartenden Anaxandre als Bräutigam anzunehmen.

(2. Szene.)

Dieser würde verzweifeln, hätte er nicht des Kaisers Wort, die Tochter wirklich zur Frau zu bekommen. Sein Diener Lysiman verlacht dieses Liebesflehen und spottet der Hoffnung seines Herrn, der allerdings sofort Erfüllung wird. Damis bringt des Kaisers Botschaft und läßt Anaxandre in Freude zurück.

(3. Szene.)

Tod oder Flucht sind die einzigen Auswege, die Philinte noch offen stehen. Der letztere entspricht ihr mehr. Caliande, ihre Ver-

[1]) Vgl. Lintilhac (a. a. O.) III. Bd. p. 58: Observons aussi que l'antique farce italo — gauloise fait encore des siennes, dans une pièce facétieuse, une soidisante tragicomédie, du sieur Veronneau qui porte le titre de l'Impuissance.

traute und der in sie verliebte Lycaste sollen sie bei der Durchführung ihres Planes unterstützen. Der hoffnungsstrotzende Anaxandre taucht mit einem Blumenstrauß auf und überfällt die widerspenstige Prinzessin Philinte mit seinen Liebesschwüren. Ihr Spott trifft ihn bitter, denn er erkennt ihre Abneigung. Lysiman sucht ihn zu trösten, denn er als Kenner ersieht darin nur ein Liebesspiel. Der Kaiser ist über seine Tochter erzürnt, aber die wahre Schuld schreibt er Caliande zu. Diese muß daher aus ihrer Umgebung verschwinden. Er empfiehlt dem frohen Lycaste, mit seiner Erlaubnis Caliande noch in der folgenden Nacht zu entführen. Dem Höfling kommt des Kaisers Wunsch sehr gelegen. Nun kann er ungehindert im Hofgarten eindringen und mit Caliande gleichzeitig auch Philinte wegbringen.

II. Akt: (1. Szene.)

In Arkadien klagt auch Ismin, in Wirklichkeit Léon, König von Armenien, schon seit einem Jahr unbefriedigt um Philinte. Charixène entflammte ihn zwar zu neuer Liebe, aber auch diese blieb unerwidert, weil die schöne Schäferin Sylvain heiraten mußte. Philène, eine mitteilsame Seele voll Weinlaune, verlacht ihn. Er spottet über den kleinen Quälgeist Amor, denn er hat Angst, ihn einmal wegen seiner Kleinheit wie eine Mücke im Wein zu verschlucken. Dabei kombiniert er ganz eigenartig. Liebe ist Leidenschaft ebenso wie Liebe zum Wein; infolgedessen kann er beide vertauschen und sich als verliebt darstellen. Was hilft diesem weinseligen Philister der Liebesgott, wenn er nicht mit seinem Pfeil ein Weinfaß durchschießt und den edlen Saft zum Laufen bringt? Philène's Gesicht hat auch schon die Farbe seines Gottes angenommen. Nun erzählt er noch in aller Derbheit seine Liebe zum Wein. Bevor er jedoch zur Flasche zurückkehrt, lacht er noch über die Leiden Charixène's, die Liebe von ihrem greisen Gatten fordert und doch Unmögliches verlangt. In Ismin erwacht durch diesen Bericht neue Hoffnung. Ihre Enttäuschung läßt ihn vielleicht die Schäferin trotz allem gewinnen.

(2. Szene.)

Hoffnungsbetrogen durchstreift Charixène den Wald und beklagt die Schattenseiten der Liebe. Ihre grobe Sinnlichkeit hat keine Befriedigung in ihrer Ehe gefunden und malt nun ihre Klagen mit Ultranaturalismus aus. Sylvain, den sie schon früh verlassen, findet sie, wird aber mit seinem Gruß kühl abgewiesen. Ein ekelhafter Dialog entspinnt sich. Durch ihre Roheit vertreibt sie ihren alten Gemahl. Der verzweifelte Liebhaber Léon kommt dazu und klagt ihr seine Liebe vor mit einer Zielbewußtheit, die Charixène erschreckt und sie weggehen läßt. Inzwischen hat Ismin seinen Plan gefaßt, wie er die Spröde doch unterkriegen könne. Er macht dem erfreuten Sylvain vor, daß ein ihm bekannter Zauberer ein Mittel habe, ihn zu verjüngen und so endlich seine Ehe zu befriedigen. Er wird natürlich selbst den Zauberer spielen.

III. Akt: (1. Szene.)

Inzwischen hat er die schönste Magiertracht angelegt um zu imponieren und zählt in einem überlauten Monolog seine Künste auf, als er die beiden dummen Bauern herankommen sieht. Er verfährt getreulich nach dem alten Teufelsbuch, während sie sich ausziehen müssen und redet dabei um seinen widerlichen Gegenstand herum; ihm liegt ja die Zufriedenstellung der anderen fern. Er sucht nur sein Vergnügen und glaubt es auch zu finden.

(2. Szene.)

Die Flucht Philinte's und ihrer Begleiter ist geglückt. Allerdings haben sie sich aus Angst getrennt, so daß jetzt nur Philinte und Lycaste beisammen sind. Sie treffen im Wald ganz gelegen die Kleider der beiden Liebesnarren, die sich in die Höhle des Zauberers begeben haben. Die Flüchtigen tauschen ihre Kleider gegen die bäuerlichen aus um sich besser vor Verfolgung schützen zu können.

(3. Szene.)

Ismin beendet den gemeinen Zauber und braut einen Liebestrank, in Wirklichkeit einen Schlaftrank, doppelt so stark für Sylvain als für Charixène, um tun zu können, was er will. Die Beiden treten hinaus um sich wieder anzukleiden, finden nun aber goldgewirkte Gewänder statt ihrer armseligen Hirtentracht. Ismin schreibt geschickt diese Wendung seiner Kunst zu, schickt die Beiden heim und wartet auf seine Zeit.

(4. Szene.)

Der Kaiser hat die Flucht seiner Tochter wahrgenommen und schickt ihr Soldaten nach, die nach langem Suchen Sylvain und Charixène entdecken. Sie halten natürlich die Beiden für Philinte und Lycaste, nachdem sie auch deren Kleider tragen. Aber leider scheinen die Beiden tot zu sein. Sie finden Ismin und fragen ihn aus, erhalten aber von ihm absichtlich die dümmsten Antworten. Inzwischen hat die Wache auf der Suche die Prinzessin und ihren Begleiter aufgefunden, die sie in ihrer bäuerlichen Verkleidung verkennen und für die Mörder der Scheintoten halten.

IV. Akt: (1. Szene.)

Der jammernde Kaiser ist begeistert, als Ismin, der als furchterregender Zauberer auch am Kaiserhof weilt, ihm Philinte zu neuem Leben erwecken will. Er braucht dazu natürlich die ausgetauschten Paare.

(3. Szene.)

In seiner Ungeduld läßt der Kaiser die vermeintliche Philinte und Lycaste vor sich bringen. Sein Ratgeber Damis wundert sich über die Gesichter, die in den königlichen Gewändern stecken. Aber der Kaiser erklärt diese Umbildung aus der Todesangst, die beide ausgestanden. Charixène und Sylvain protestieren, sie kennen sich nicht

mehr aus und glauben sich verzaubert. Sylvain fleht den Kaiser an, den er köstlich mit „bonhomme" anredet, ihm den Weg zur Schafherde und Hütte zu zeigen. Diesem Plan widersetzt sich seine Frau, denn ihr gefällt es hier besser. Der Kaiser regt sich über die ungehörigen Reden auf, hält Sylvain natürlich für Lycaste und für einen unverschämten Menschen. Der biedere Schäfer kann sich nicht mehr helfen, er hat ja nur die Kleider, aber nicht seine Art geändert. Er stellt sich und seine Frau vor und lädt gleichzeitig zu einem Besuch in ihren Weiler ein, wo fette Käse, Milch und Obst die Herren erwarten. Nun merkt der Kaiser doch, daß etwas nicht stimmen kann. Er reißt den Beiden einen Zettel vom Hals weg, den er auf Befehl des Zauberers erst jetzt lesen darf; daraus ersieht er, daß Ismin-Léon als Magier die bisher als Mörderin gefangen gehaltene unerkannte Philinte entführte. Der ungeheure Betrug macht ihn ganz krank, so daß Damis und andere ihn forttragen.

V. Akt: (1. Szene.)

Ismin-Léon, Philinte und Lycaste weilen jetzt in Armenien. Die Liebe führt die Königskinder bald zusammen, während der enttäuschte Anaxandre (2. Szene) sich eine Felsenhöhle gesucht hat, in der er als Einsiedler leben will.

Veronneau baut ähnlich wie Schélandre zwei Handlungen zu einem Ganzen aus, die romantische Handlung, die nur für das Komische da ist und die komische Handlung, die im Vordergrund des Interesses steht. Manches aus diesem Werk ist heute einfach unmöglich. Schon der Gedanke, der den Hauptszenen des Stückes ihren Inhalt gibt, ist in seiner Roheit und Offenheit, mit der er vor das Publikum gebracht wird, der beste Beweis für die Geschmacklosigkeit, die man sich auf der Bühne um 1634 noch leisten konnte. Manch beliebter Schriftsteller, wie Troterel, steht dabei unserem Dichter in nichts nach.

Das Spiel im Spiel sind hier die anstößigen Szenen zwischen der sinnlichen Frau und ihrem Gatten. Der krasse Realismus der Szenen, in denen beide auftreten (besonders II'2), ist unerträglich. Für die derbe Schar der Zuschauer liegt in diesem Konflikt zwischen Mann und Frau, der Liebesforderung und der Sinnenunerfülltheit, eine krasse Possenkomik, ebenso in der etwas schwächeren Szene (II/1), in welcher der Liebesdurstige, genußsuchende Ismin auf den Trunkenbold Philène stößt, der das Rabelais'sche „Trinc" sehr wohl auf seine Art verstanden hat und seine Liebe nur nach der Flaschengröße mißt.

Lüsternheit und Gemeinheit, das Ansteckendste aus den alten Farcen ziehen sich in breiten Streifen durch die Akte. An Komik fehlt es also nicht und nicht an komischen Charakteren. Der Kaiser selbst tritt während des ganzen Stücks immer als Bramarbas auf. Er ist nicht gerade originell in allem, was er sagt und doch wirkt seine Figur immer komisch, weil diese Rodomontseele (I/1 u. IV/1) nicht zu selten in Konflikt kommt mit seiner wahren Natur (IV/1 u. IV/3). Dann entlarvt dieser Mensch sich selbst in all seiner Naivität. Das Mischungsverhältnis ist immer sehr gut. Prächtig ist der Gegensatz zwischen Lysiman, dem nüchternen Diener, der alles von sich weg schiebt, was zu Liebesnarrheit verleiten könnte (I/6 u. IV/2). Er ist eine Art Hylas aus der „Astree" und gleichzeitig Verkörperung der vorlauten italienischen Diener. Realistisch erkennt er ganz genau den Sinn dieser Liebe, die so abgöttisch umtanzt wird und wie Hiebe prallen seine Bemerkungen auf Anaxandre's Schwärmerei.

Anaxandre wird unbarmherzig verlacht. Er ist das Opfer seiner Dummheit, seines Vertrauens und seines Optimismus. Wo er hinkommt, kommt er zu spät. Ismin ist so derbkomisch wie Philène. Er hat absolut nichts Königliches an sich, seine Sprache ist so gemein wie sein verbauerter Charakter, sein Witz so grob wie seine Zuschauer. Aber er, der so lange andere zum Narren hält, fällt schließlich herein, denn er erreicht bei Charixène doch nicht sein Ziel (II/1; III/1; III/4; IV/1). Wie köstlich spielt er doch den Zauberer und wie bereitwillig fällt alles auf seinen Schwindel herein.

Das Werk enthält eigentlich nicht zu viel ausgesprochene Situationskomik. Die breiten komischen Figuren stehen im Vordergrund. Nur einigemal kommt auch das andere Element zum Vorschein: in der Zauberszene (III/3), bei der Gefangennahme der verkannten Prinzessin und ihres Begleiters, unseres armen Bauernpaares und der scheinbaren Mörder (III/4). Dann vor allem neben der Charakterkomik in IV/3, einer Szene, die verdient hervorgehoben zu werden. Die beiden biederen Schäfer, die in ihrem Bauerntum eine so grobe sinnliche Raffiniertheit zeigen, sollen königliche Rollen mimen. Es geht ihnen dabei wie Schlau in der „Widerspenstigen Zähmung": „Um Gottes Willen, einen Krug Dünnbier. Ich bin Christof Schlau, heißt mich nicht Herrlichkeit noch Gnaden." Entsetzt sehen sie sich um, immer noch von Zauberluft umfangen, wobei sich die ewig weibliche, eitle

und lüsterne Charixène gut in der Umgebung gefällt. Der Kaiser staunt; andere Gesichter als die erwarteten, andere Reden als die gewohnten. Ganz spassig dabei ist, daß er sogar Erläuterungen zu ihrem Zustand gibt, bis sich alles als Täuschung herausstellt. Die Verse sind fein verteilt und gut in der komischen Wirkung.

Possenkomik macht also den größten Teil des Stückes aus. Die Charaktere als solche sind nicht scharf genug herausgestellt. Sylvain und Charixène sind zu einseitig gezeichnet. Bemerkenswert aber ist, daß gerade eine Frau den rohesten Teil der komischen Rollen spielen muß.

9. Beys.

Wie sehr sich die Tragikomödie der Komödie nähern kann, zeigt am besten Beys: L'Ospital des Fous.

Eine exakte Begriffsbestimmung im Sinne der Tragikomödie fehlt hier eigentlich. Wohl kann man die üblichen Einzelbestandteile der Tragikomödie nachweisen, wenn auch die Handlung nicht von Königen getragen wird. Einfache, unkomplizierte Menschen füllen die Rollen des Stückes aus, aber sie lassen eine tragische Anwandlung in der heiteren Grundstimmung nicht zu hoch aufkommen. Von der Tragödie ist nur manchmal Ernst und Würde der Haltung übernommen. Die Liebeshandlung, die den Rahmen liefert, ist konventionell. Dafür ist der Komik breiter Raum gelassen. „Nous signalerons dans ‚L'Ospital des Fous' — bicnque la pièce soit une tragicomédie — des passages épisodiques qui sont caractéristiques de l'évolution du comique des moeurs; par leur date et aussi par l'exécution."[1])

Neu und originell ist die Einfügung der Narren, die zwar auch nur „esprits chimériques" sind, „atteints chacun de quelque folie particulière" (Desmarets), aber doch eingesperrt wurden, obgleich sie so unschädlich wie jene in den „Visionnaires" sind. Sie fühlen sich immer als Narr von Irgendjemanden oder Irgendetwas. Beys arbeitet hierbei unbeeinflußt. Die „Visionnaires" sind erst 1637 gespielt und gedruckt worden, während Beys' Werk schon 1635 über die Szene ging[2]). Die einzelnen Geschehnisse sind geschickt miteinander verflochten. Der Dichter will uns lachen machen, weshalb er alles Herbe und Häßliche von seinen Gestalten wegnimmt; die Heiterkeit der Nicht-Narren ist dann halb Schadenfreude, halb Naivität. Wohl ist dieses Lachen noch kein Sieg über die Menschheit und ihre Torheiten, aber die dramatische Lebendigkeit dieser harmonischen und unbekümmerten Theatergestalten bedeutet einen großen Fortschritt gegenüber der Bühne der Zeit.

[1]) Lintilhac a. a. O. p. 50.

[2]) Privilège du 21 novembre 1635; achevée d'imprimer le 30 novembre 1635. (Siehe Dictionnaire des Théâtres de Paris, 3. Bd., Paris 1756.)

L'Ospital des Fous [1])

I. Akt: (1. Szene.)

Palamède hatte seine Geliebte Méliane aus Toledo entführt, um zu verhindern, daß sie an einen Ungeliebten verheiratet wird. Räuber nehmen beide nach kraftvollem Widerstand gefangen. Méliane soll versklavt werden. Palamède wird zum Tode verurteilt, doch schließlich von einigen Räubern begnadigt. Nun ist er untröstlich über den Verlust der Geliebten. Um ihn von seinen traurigen Gedanken abzubringen, nimmt Célidan, sein Freund, ihn ins Irrenhaus von Valencia mit zu den gelehrten Narren, damit er über ihrem Unglück das Seinige vergesse.

(2. Szene.)

Der erste Bewohner dieses Hauses bildet sich ein, Orpheus zu sein. Er dichtet Fabeln und Verse und singt mit Rührung und Salbung sein Lied, das Tränen stillen, Wölfe zähmen und erstorbene Bäume neu beleben soll.

(3. Szene.)

Palamède ist ganz verwirrt. Ein anderer Narr, ein Philosoph, stellt sich als Gott vor. Still und einfach, aber doch mit Arroganz und Hochmut erzählt er einen Schöpfungsbericht. Mit Selbstverständlichkeit langt er dabei nach seinem Glorienschein. Entsetzt gehen Palamède und Célidan weiter.

(4. Szene.)

Um auf Méliane zu treffen, die als Mann verkleidet, hier herumläuft, wahnsinnig geworden über dem Gedanken, ihren Palamède durch die Räuber verloren zu haben. Sie hatte schon bei den Räubern ihren Verstand verloren und war von ihnen aus Mitleid in dieses Haus gebracht worden. Von ihrem Geliebten läßt sie sich aber rasch in die Wirklichkeit zurückführen.

II. Akt: (1. Szene.)

Palamède und Célidan suchen nun einen Bürgen, damit die Geliebte das Irrenhaus verlassen könne. Unterwegs treffen sie auf Aronte, den Bruder der Méliane, und stehen ihm gegen Verfolger bei. Aronte hatte erfahren, daß ein gewisser Palamède seine Schwester Méliane entführt habe. Um diese Schmach zu rächen, sucht er Palamède auf, findet aber in dessen Wohnung nur Célie, verliebt sich in die Schwester und sieht seine Liebe erwidert. Um einem ungelegenen Liebhaber zu entgehen, läßt sie sich von ihm nach Frankreich entführen. Dort tötet Aronte einen Anbeter, dessen Soldaten ihn verfolgten. Palamède will nun auch in einer plötzlichen Aufwallung von Ehrgefühl die Entführung seiner Schwester rächen, besinnt sich aber eines Besseren. Er stellt sich Aronte unter dem Namen Célimante vor und begibt sich zu dessen Freund Polydor.

---

[1]) Paris 1637 (Privilège vom 21. Nov. 1635). Siehe Lancaster (a. a. O.) p. 153.

(3. Szene.)

Eliante, die Schwester Polydors, verliebt sich in Palamède und zwar so intensiv, daß alle guten Ratschläge ihrer Vertrauten, Dorise, nichtig werden. Ueberall spukt hier der Wahnsinn; Dorise behauptet, Palamède—Célimante wäre verrückt und sie bittet Eliante, ihn daraufhin zu prüfen.

(4. Szene.)

Palamède hat sich aber nur wahnsinnig gestellt, nur um selbst in das Narrenhaus zu Méliane zu kommen.

(5. Szene.)

Polydor kommt mit Dienern vom Hospital an. Sie glauben wirklich einen Tollwütigen vor sich zu haben. Palamède's fingierter Wahnsinn erreicht den Zweck: Er wird gleich ins Krankenhaus geschafft.

III. Akt: (1. Szene.)

Inzwischen war Célie in der Begleitung eines verliebten französischen Edelmannes Bérinte nach Valencia gekommen. Zu ihrer Erheiterung möchte Bérinte einen dieser komischen Wahnsinnigen mit nach Hause nehmen. Der Pförtner des Hospitals duldet diesen Spaß nicht recht gerne. Er versteht es gut den Posten des Normalen unter den Minderwertigen auszufüllen:

„En pareils habitants ce pays est fertile
Nous avons en ce lieu la moytié de la ville,
Et si l'autre moytié ne guérit de ce mal,
On reduira bientôt Valence en hospital."

Die ungeheure Schar verwirrt sein Gedächtnis. Für jede Krankheit hat er ein eigenes Abteil, für Medizin, Astronomie, Wappenkunde, Alchimie, Malerei und Dichtung, für Ehrgeiz, Zorn, Liebe etc. Während ihrer Unterhaltung steht der verrückte Soldat am Gitter und plappert von einem Sieg, der Astrolog läßt den Mond am Himmel aufgehen, der Philosoph tröstet sich über all diese Narren, die in ihm nicht den Weltenschöpfer erkennen.

(2. Szene.)

Der Portier bringt einen Juristen, einen Plaideur, der wegen eines verlorenen Prozesses unter die Schar der Geistesumnachteten kam, die sich hier durch ihre tollen Erzählungen als Theaterspieler vorstellen.

(3. Szene.)

Um Bérinte weiter zu gaudieren, führt der Gefänigniswärter ihm den Astrologen und den Philosophen vor. Ihre Phantasie ist schwach, köstlich aber der Pförtner:

„Cet homme est tourmenté de la philosophie,
Il veut absolument que l'on le déifie."

Jeder dünkt sich besser. Der Astrolog, der in der Sonne sitzt und den Mond hinter sich herzieht, der Philosoph, der das Weltall als Schöpfer durcheilt und sich an der Sonne und ihren harten Kanten stößt

Jeder spricht lange über seine Vorteile, seine Vorzüge, mit erstaunlicher Beredheit.

(4. Szene.)

Als nächster Spaßmacher erscheint der verrückte Musiker, der sich in der Unterwelt zu befinden glaubt und Eurydice sucht.

(5. Szene.)

Köstlich in diesem Wirrwarr ist der Alchimist, der eben dabei war, sämtliche Teller des Pförtners zusammenzuschlagen, weil dieser für seine Kunst keinen Glauben aufbringt. Er stiehlt sich alles zusammen, Quecksilber, Salz etc. Für seine Wichtigkeit fehlt dem Wärter der Glauben und alle lachen schließlich, wenn der Narr behauptet:

„J'ai fixé le Mercure et je l'ai calciné."

Als er gar davon spricht, die Sonne ins Leben rufen zu wollen, gerät er in Konflikt mit dem Astrologen, der sich ja als Sonne verkörpert und ihn packt und schreit:

„Ah, la belle aventure,
Viens, je te calcine avec que mon Mercure."

Sie kommen sich in die Haare; der Alchimist will aus ihnen „Sublimat" machen, bis der Pförtner eingreift. Atemlos eilt der Philosoph herbei, um sein Recht, Jupiter zu sein, zu verteidigen, und kämpft auch mit. Mit Hilfe der Diener gelingt es schließlich, wieder Ruhe zu schaffen. Noch zwei Narren bringt der Pförtner, von denen der eine ein Mädchen sein will und der andere sie als seine Geliebte ansieht.

(3. Szene.)

Die Beiden sind Palamède und die verkleidete Méliane, unter dem Namen Clindor. (Hier ist wirklich einmal gute Situationskomik.) Beide lieben sich ja, gelten aber doch für verrückt und dazu für zwei Männer. Bérinte gefallen die verliebten Reden ausgezeichnet, weil sie für ihn natürlich Humor im Wahnsinn bedeuten. Er fand Gefallen an dem Jüngeren, der Méliane, und will sie zur Unterhaltung mit nach Hause nehmen. Je mehr sich Palamède diesem Plane widersetzt, desto wahnsinniger erscheint er, so daß der Pförtner beschließt, ihn abgesondert von den anderen einzusperren.

IV. Akt: (1. Szene.)

Gerne wäre er wieder aus dem Gefängnis, denn der Zweck seiner Einschließung ist ja mit der Wegführung seiner Geliebten verfehlt. Leider ist Polydor abwesend. Doch gelingt es Célidan, Eliante zu überreden, sich für seinen Freund als Bürgen zu stellen und ihn zu befreien. Sie tut es, wenn auch widerwillig, weil er ihre Liebe verriet.

(5. Szene.)

Mit List gelingt es dem befreiten Célimante-Palamède, einer Liebeserklärung der Eliante auszuweichen.

(6. Szene.)

Nun finden sich auch Méliane-Clindor und Célie, die sich für Clindors Schwester ausgibt, in Eliantes gastlichem Hause ein. Beide waren eilig Bérinte entflohen.

(8. Szene.)

Palamède voll Begeisterung und Liebe stürzt sich auf Méliane, die ihn zurückhält und ihm bekümmert von einer seiner Geliebten erzählt, die sie mitbrachte. Köstlich ist die Haltung Palamèdes dieser Dichtung gegenüber. Er errötet, wird ängstlich, aber Méliane läßt nicht locker, sie quält ihn tüchtig und läßt ihn hangen und bangen bis

(9. Szene.)

Célie auftaucht und den Scherz aufklärt. Doch geht der Spaß weiter, denn Célie hält Méliane für einen liebenswerten Mann, Clindor.

V. Akt: (1. Szene.)

Eliante gesteht der Célie ihre schmachtende Liebe zu Clindor und bittet die Freundin, für sie einzutreten.

(2. Szene.)

Célie erfüllt die angetragene Pflicht, doch Méliane entzieht sich geschickt. Standhaft — aber was heißt standhaft bei ihr? — weist sie den Versucher zurück.

(3. Szene.)

Inzwischen kehrt Aronte heim und findet Célie bei Clindor. Eifersucht packt ihn, als er ihre Liebelei bemerkt. Mit fürchterlichen Vorwürfen verläßt er sie. Seine Schmach will er an Clindor-Méliane rächen.

(4. Szene.)

Voll Bitterkeit erzählt Eliante sein Leid, ohne zu bedenken, in welch komische Situation sie sich beide begeben. Eliante erschrickt zu Tod, als sie erfährt, daß Clindor nicht der Bruder der Méliane sei, sondern daß diese Bezeichnung nur ein Deckmantel für die Beiden ist, um sich ungestörter lieben zu können. Sie fühlt sich von Célie verraten, glaubt sich ausgelacht von der, die sie mit der Führung ihrer Liebe beauftragte. Palamède, der hinzu kommt, erkennt, daß die angebliche Schwester Clindors seine eigene Schwester ist. Nun muß die Aufklärung folgen.

(5. Szene.)

Leider erscheint eben jetzt Méliane-Clindor, auf die sich Aronte stürzt, um Rache zu nehmen, bis sich beide als Bruder und Schwester erkennen. Noch schwankt Eliante, die nicht daran glaubt:

„Quoy, devant ce poltron vous laissez choir le fer,
Vous l'embrassez, Aronte, au lieu de l'estouffer,
Retirez-vous d'icy, souffrez que je me venge."

Schließlich löst sich alles in Wohlgefallen auf. Eliante und Méliane sind mit sich zufrieden, nur Palamède fehlt noch und Célie.

(6. Szene.)

Um die in Clindor Verliebte zu schrecken, geben Eliante und Aronte vor, Clindor sei tot. Um diesen Scheintod entwickelt sich nun der Scherz, denn Palamède regt sich natürlich auf, nachdem Clindor seine Geliebte ist. Er klagt Aronte als Mörder an, aber die totgeglaubte Méliane erscheint und beruhigt ihren Geliebten. Eliante verzichtet auf alle Ansprüche, so daß der Weg frei ist für zwei glückliche Ehepaare.

Beys hat eine lange Reihe von Charakteren aufgebaut, die sehr gut die Grundidee des Stückes, das Narrentum des Lebens, verwirklichen. Ueberall tobt sich in Valencia der Wahnsinn aus; vom Hospital greift er über auf die bunte Schar der Freunde, die alle irgendwie Narren sind oder, gleich komisch, mit solchen auf kurze Zeit beisammen sind. Die wirklichen Kranken sind geschickte Typen: Musiker, Advokat, Philosoph, Astrologe und Alchimist. Alle marschieren in bewußtem Stolz und in der Arroganz der Wahnsinnigen auf. Ihr Unsinn ist gut gestaltet. Es sind Menschen, deren Träume über das Normalmaß hinausgehen. An sich lacht man nicht gerne über Szenen, in welchen der Bucklige als Trommel für den Hanswursten dient. Aber Beys übertreibt nicht. Seine harmlosen Narren sind nur ein Spielzeug für die lachlustigen Bewohner von Valencia. Manchmal (3. Akt) entsteht eine Prügelei, in der alle Charaktere aufeinanderprallen; Gefühlsverirrungen närrischer Extremisten toben sich eben so aus. Nur wir als voreingenommene Zuschauer mit unseren ungesunden Normalideen lachen darüber.

Zu den Narren gesellt sich nun noch der Pförtner, der einzig Normale im Stück. Er spielt den Mann der gesunden Vernunft. Aber auch er wird mit in den Kreis der Verlachten gezogen, nicht weil er normal ist, sondern weil er zu normal ist und dies immer wieder betont.

Alle Träger der Haupthandlung sind dem Lachen der Zuschauer ausgesetzt. Da ist Eliante, die ewig Verliebte und stets Getäuschte. Palamède entschwindet ihr und Célie ist leider kein Mann. Ihr Hangen und Bangen schafft manche komische Situation, die ja zur Charakterkomik gehört. Auch Célie geht nicht ganz leer aus; sie muß sich in Méliane täuschen. Ganz köstlich aber ist Palamède. Er ist die Figur, die unbarmherzig verlacht wird. Was er tut, genügt nur dem augenblicklichen Wollen. Er läßt sich seiner Geliebten wegen ins Narrenhaus einsperren und spielt dort Komödie. Méliane ist verkleidet und gilt als Mann. Die Liebe der Beiden wirkt

unbeschreiblich närrisch auf Pförtner, Bérinte und Zuschauer. Wer ist nun der Gefoppte? Zunächst Bérinte und die Narrengemeinde, die ganze naive Gesellschaft, die den Betrug nicht merkt. Aber dann Méliane und vor allem Palamède selbst, denn er fällt seiner Gutmütigkeit zum Opfer. Bérinte nimmt Méliane mit, um auch zu Hause gemütliche Unterhaltung zu haben, während Palamède, um den Zweck seines Narrenspiels gekommen, unter allen Narren selbst der Größte ist. Um Palamède konzentriert sich auch später noch die Lachlust (IV/8 u. V/6); er muß einsehen, daß man sich nicht von Vollmond und Nachtluft nähren kann. Ihn ereilt überall die Ironie des Lebens. Er ist der bestgezeichnete Charakter im Stück; seine Gestalt ist der Ausdruck einer Gattung von Menschen, deren Gutmütigkeit und unterstrichene Harmlosigkeit immer äußere oder innere Widerstände antreffen, die zu komischen Szenen führen. Wir dürfen stets lachen; nichts Schädliches oder Gefährliches keimt daraus. Der Zuschauer erkennt die Fäden, die von der äußeren Handlung zu den Charakteren führen. Ein Glanz ungetrübter Freude leuchtet aus dem ganzen Stück, dessen Gestalten eine prächtige Mischung von Prosa und Poesie sind. Beys mißhandelt seine Charaktere nicht, aber er motiviert sie doch noch etwas aus der Handlung heraus. Noch ist die komische Handlung, die Handlung selbst primär. Manchmal ist auch die Dosis Humor zu groß. Ein Mensch ist nicht nur eine Neigung, selbst wenn er ein Narr ist. Die erfrorene Nase ist schließlich nicht das allein Wesentliche in einem Gesicht. Vielleicht griff Beys zu weit in das Gebiet der reinen Komödie hinüber, aber er schadete damit der Tragikomödie nicht, die diese frischen Charaktere und all ihre komischen Züge geschickt in die Handlung bannte.

10. La Calprenède.

Man wird Garnier's „Bradamante" stets der von La Calprenède (1637)[1]) vorziehen. Auf einen genaueren Vergleich der beiden Werke können wir hier nicht eingehen. Die Handlung bei La Calprenède spielt sich sehr rasch ab. Der Dichter beschäftigt sich mit jeder Person seiner Tragikomödie, aber er bringt sie nicht in das richtige Verhältnis zueinander. Vor allem stört der sehr breite, bürgerlich-komische Grundton. Vielleicht war er zeitgemäß, weshalb er aber auch noch nicht zum Stoff paßt. Zum Schaden der Gesamtwirkung und einzelner Szenen entfernte der Dichter Beatrix, so daß den Nörgeleien Aymon's das Echo fehlt, das von so ausgezeichneter Wirkung bei Garnier ist. Die übrigen Gestalten leben etwas nebeneinander her. Sie geraten bisweilen in Konflikt, kommen aber leicht wieder in das richtige Verhältnis. Alle Themen und Charaktere sind vergröbert. Der Ernst, der zu Stoff und Stimmung gehört, fehlt. Die Personen kommen miteinander zwangsläufig in ernsten wie in komischen Konflikt.

I. Akt: **Inhalt:**

Roger erklärt sich zögernd bereit, für Léon den Zweikampf um Bradamante auszutragen. Die Amazone hat viel von ihrer Würde verloren; sie ist hier in ihrer Angst um den Geliebten psychologisch etwas verzeichnet. Aymon ist teilweise der alte geblieben; allerdings wurde er noch mehr ins niedrig-bürgerliche Milieu gezerrt. Er beginnt wieder mit seinen Klagereden über seine Bedeutungslosigkeit im eigenen Haus und prallt vor Karl mit Renaud zusammen, bringt es aber zu keinem Höhepunkt. Die beiden beschimpfen sich gegenseitig mit kleinlichen und platten Argumenten, die ganz auf Durchschnittsmenschen hindeuten. Aymon hängt an seiner Idee. Für ihn existiert nur Léon. Deshalb weist er jede andere Meinung zurück:

„Réservez vos advis pour une autre saison,
Et me laissez tout seul gouverner ma maison.
J'ai plus d'âge que vous et plus d'expérience,
Et vous m'estes suspect apres tant d'insolence."

Karl behält seine Meinung über Aymon's Benehmen nicht für sich. Er fügt sich gut in das Milieu ein:

„Vous vous picquez Aymon."

[1]) Siehe Roth a. a. O. p. 142 ff.

Der ganze erhabene Ton fehlt. Nun schließt sich auch Léon, der Grieche, dem Kreise an. Als schmeichlerischer Orientale lobt er den Kaiser mit so vielen Banalitäten, daß dieser selbst sagt:

„De grace, desormais, dittes en un peu moins."

Auch Bradamante kommt dazu. Karl spricht zu ihr wie ein Heiratsvermittler, während sie ihm wie ein Rodomont antwortet. Aymon zeigt sich wieder von der besten Seite. Seine Rede ist in trefflich bürgerlichem Ton gegeben:

„Pour le repos commun, il seroit necessaire,
Qu'on ne se meslat point que de son propre affaire.
Mais la confusion est si grande aujourd'hui,
Que chacun met le nez aux familles d'autrui."

Schon der ganze Unterhaltungston kennzeichnet das geistige Niveau. Langsam entspinnt sich ein echter Familienstreit. Aymon fährt Marfise wegen ihrer Stellungnahme an und zeigt ihr, „comment on vit chez moi." Karl greift ein und stellt die Ruhe wieder her.

II. Akt:

Léon versucht stets vergeblich sich und sein Handeln zu entschuldigen. Seine Feigheit schaut aus jedem seiner Worte heraus. Zu Hause schimpft Aymon etwas auf Bradamante ein, denn er fürchtet schon, daß seine Tochter keinen Gatten finden würde. Renaud tröstet seine Schwester über den hitzköpfigen Vater:

„Dans ses premiers transports il a beaucoup de feu,
Mais aprês tout, ma soeur, il vous nuira fort peu."

Bradamante durchschaut ihren Vater ganz genau.

Mit Marfise geht sie zum Kampfplatz, wo Karl seine Gäste bereits glänzend unterhält. Er scherzt wie ein enttäuschter Spießer über die Ehe, während Aymon unaufhörlich klagt.

III. Akt:

Der Kampf ist entschieden; Bradamante's Schicksal scheint besiegelt, denn schon verlangt Léon den Siegespreis. Da tritt Marfise auf und verteidigt die Rechte ihres Bruders. Aymon will die Geschichte, die sie vorbringt, nicht recht glauben und droht mit fürchterlicher Rache. Auch Léon wird immer kleiner, sobald er merkt, daß er wahrscheinlich doch verlieren wird. Hier kommt die Komik bei ihm klar zum Ausdruck, wenn er zu Bradamante, die bestürzt dasteht, sagt:

„Ha, Madame, à ce coup ouvrez un peu la bouche,
Qu'à cette extrémité ma passion vous touche
Et ne conspirez pas avec mes ennemis
Pour me voler un bien, que le ciel m'a promis."

Wie brav und unheldisch ist diese Rede. Aymon krümmt sich vor Schmerz; trotzdem geht man sehr unerbietig mit ihm um:

„Vous avez presque attaint la dernière saison
L'esprit, comme le corps, s'affoiblit avec l'âge",

sagt Marfise und greift ihn damit wirklich an. Jetzt verteidigt er sich und wächst sich aus zu einem Bramarbas; aber auch hier überschreitet er eigentlich die Grenzen seiner Kleinheit nicht. Der Spott bleibt nicht aus. Marfise stellt sich zum Kampf. Léon schreckt davor zurück, gegen eine Dame zu kämpfen. Aber Karl stimmt Marfise zu, die dadurch den Sieg für die Freundin erringen wird.

IV. Akt:

Léon's Heldentum beruht auf der Arbeit anderer. Er bekommt es mit der Angst zu tun, denn Rogar, sein Kämpfer, ist verschwunden. Eilig macht er sich auf die Suche und findet ihn in trüber Stimmung im Walde. Nach einer langen Auseinandersetzung siegt die Freundschaft über den Egoismus; Léon tritt seine Rechte an den Freund ab.

V. Akt:

Es war bekannt geworden, daß der Brautwerber vor dem Kampf sich entfernt hatte. Neugierig und spöttelnd wartete man den ganzen Tag auf ihn. Der furchtsame Aymon versucht die Gemüter zu beruhigen, aber Marfise erkennt, daß seine Ausreden aus einer unendlichen Angst herausgeboren sind:

„Il a creu que ses pieds sont ses meilleures armes . . .
Pauvre Aymon, les desseins que vous formez en Grèce
Se sont évanouis, voilà vostre tristesse.
Vous avez beaucoup moins le visage riant,
Que quand vous gourverniez L'Empire d'Occident."

Wutentbrannt will er für Léon zum Kampf antreten, aber sein Edelmut hilft ihm nichts, man verspottet ihn nur noch mehr. Karl dämpft den Zorn und Renaud glättet seinen Aerger mit sanften Worten. Als man des Wartens müde wird, taucht endlich Léon und ein Ritter auf. Die Erzählung des Königssohnes klingt so unglaublich, daß sie Karl für einen Betrug hält. Als aber Roger sich zu erkennen gibt, wird allgemein Friede geschlossen. Aymon wendet sich um, wenn auch zunächst etwas unmotiviert:

„Les dieux soient louez. vous voilà de retour."

Sein Glück ist voll, nachdem die bulgarischen Abgesandten Roger die Krone ihres Landes anbieten:

„Si ce bonheur m'avient et que je le refuse,
Dites que j'ay perdu le sens et la raison."

Bradamante betritt den Schauplatz. Sie will sich auch zu ihrem Glück durchkämpfen. Karl stellt also Roger nicht gleich in den Vordergrund, sondern läßt die beiden erst unerkannt aneinander geraten, bis er alles in Freude auflöst. Man bestürmt Aymon, die Einwilligung zur Heirat zu geben. Zufällig also fällt sein Wunsch auch in diese Richtung, nachdem er keinen besseren Ausweg sieht. Da er selbst fühlt,

daß sein Nachgeben ihn lächerlich machen könnte, verschleiert er die Wahrheit, um sich vor sich selbst zu rechtfertigen. Dies wird ihm zwar niemand mehr glauben, doch sind alle Zuschauer zufrieden. Die Liebenden finden sich, nur Léon geht leer aus.

Der Unterschied zwischen dem, was man erwartet und dem, was wirklich hinter diesem Werk steckt, ist gewaltig. Man kann sich zunächst kaum vorstellen, wie der Dichter es fertig brachte, seinen Stoff so zu mißhandeln, denn von irgendwelcher tieferen Auffassung merkt man nichts. Wenn man bessere Bearbeitungen desselben Vorwurfs zur Hand hat, vergleicht man gerne. Aber gerade ein solches Nachmessen wirkt sich hier ungeheuerlich aus, stellt man Garnier neben La Calprenède. Man fühlt dann geradezu den Unterschied zwischen zwei Auffassungen. Garnier bleibt, trotz der komischen Szenen, seinem Stoff gegenüber gerecht. La Calprenède dagegen kommt fast nie in eine tragische Würde hinein. Dadurch werden viele Werte vernichtet, wenn auch unsere Beobachtungsweise daraus Nutzen zieht.

Der Dichter geht in allem von seiner Zeit aus. Wenn man seine Personen genau studiert, so wird man erkennen, daß er von seinen Vorgängern nur sehr wenig übernommen hat. Garnier drückt sich vielleicht bloß in Aymon aus, aber welcher Unterschied hinsichtlich der komischen Wirkung besteht zwischen unserer unpsychologischen Gestalt hier und jener, die mit Beatrix bewußter Gegenspieler der ernsten Handlung ist. La Calprenède kann mit dem Stoff nicht recht in Fühlung treten. Abgeklärtheit zeigt sich fast nirgends. Dies berührt aber seltsam, denn ein Moment, wie der Kampf um Bradamante, das thematisch mit manchem der Werke um Corneille verwandt ist, verdient es, anders ausgewertet zu werden. So sehr die Komik dabei gewinnt, so sehr muß man die falsche psychologische Einstellung bedauern. Der Dichter lebt zu sehr im 17. Jahrhundert, als daß er seine Gestalten in wirklich ritterlicher Umgebung erschauen könnte. Deshalb stellt er sie eigentlich in sein eigenes Milieu und spielt sie gegeneinander aus, so, wie man es in einem zeitgenössischen Werk tut. Der Ausdruck der Taten als literarisches Werk wird der neuen Gesellschaft gerecht, aber die Taten selbst stehen in Widerspruch zu ihr — daher die komische Wirkung. Nach der Lektüre glaubt man fast, eine Parodie gelesen zu haben. Kein Held steht außerhalb dieser zweifelhaften Einstellung. Jeder bekommt sein Teil Komik

ab. Man kann sich eben Kaiser Karl im bürgerlichen Milieu nicht vorstellen und diese mangelnde Vorstellungskraft ersetzt man durch eine Bespöttelung und Ironisierung der ganzen Gestalt.

Die komischen Momente, die Garnier der Handlung einfügt, beschränken sich schließlich auch nicht auf Aymon und Beatrix allein, aber sie werden zurückgedrängt, wenn sie Schaden anstiften könnten. La Calprenède zerdehnt jedoch alle Charakteranlagen. Wo er einen komischen Zug findet, bildet er ihn gleich um und macht ihn breit, satt und gefällig.

Aymon's gegensätzliche Stellung zum Thema kommt nicht scharf genug zum Ausdruck. Uebrigens sind seine Wandlungen noch viel unmotivierter als bei Garnier. Den größten Fehler beging der Dichter aber damit, daß er ihn in seiner komischen Wirkung nicht allein ließ. Die ganze Umgebung ist so klein gemacht worden wie er. Es fehlt also der so wesentliche Kontrast, der erst eine tiefere Wirkung ergeben würde. Lachen kann man zwar stets über ihn, aber ohne Schattierung und Abstufung. Er ist ein Familienvater ohne besondere Eigenart, er schimpft ohne besonderen Grund, er droht ohne damit Wirkung zu erzielen. Während er bei Garnier durch seine Handlungsweise noch etwas verblüfft, kennt man ihn hier in seiner Umgebung schon ganz genau, so daß seine spezifischen Eigenschaften genauer hätten ausgedrückt werden müssen.

Ihm zur Seite steht Léon. Garnier faßt ihn eigentlich zart an, aber unser Dichter hier macht ihn einfach zu einer komischen Figur, die mit in den Mittelpunkt des Interesses tritt und in innige Berührung mit den Hauptgestalten kommt. Als Typ hat er sicherlich gewonnen, vor allem in der Betonung des Orientalen in ihm. Seine Feigheit wird sehr gut illustriert. Er stellt einen vollendeten Höfling dar, ohne Eigenleben, ohne eigene Tat, ohne Bewußtheit seines Ichs, eine Schmeichlernatur. Mit ihm zieht auch ein eigentümlicher Gesellschaftston ein, der von den übrigen Spielern nachgeahmt wird. Kaiser Karl hat alle Würde abgestreift. Er sitzt mitten unter seinen Untertanen selbstvergessen, tändelnd, keine starke Natur. Bei ihm merkt man die Verzerrung besonders. Er wird von der Komik nicht ausgenommen. Gerade ihn wird der Zuschauer stets besonders eingehend betrachten, weil ihm sein Idealbild auf einmal in seltsamer

Aufmachung dargebracht wird; bei ihm wirkt ein Anflug von Komik stärker als sonst wo. Er steigt ins bürgerliche Milieu ein und witzelt und stichelt. Dazu kommt noch seine besondere Stellung, die ihn fast auf die Stufe eines Heiratsvermittlers setzt.

Renaud und Marfise stehen gegen Aymon. Beide sind absichtlich komisch und verlieren dabei viel von der Schlagfertigkeit, die sie bei Garnier auszeichnet. Renaud ist eigentlich ein kleinlicher Widerspruchsgeist. Man erkennt lange nicht, warum er sich so sehr gegen seinen Vater stellt. Er gibt sich nicht zu erkennen und lacht bloß, weil man eben um ihn herum lacht. Marfise verspottet den alten Mann, aber auch nicht, weil sie muß. Bei ihr ersieht man erst recht keine Notwendigkeit; sie weiß ja, daß sie stets recht bekommen wird, nachdem der Kaiser das Spiel, das seit langem läuft, liebt. Sie spottet nur mit, weil es anscheinend Gewohnheit geworden ist, Aymon zu verspotten und ihn zum Mittelpunkt des Gelächters zu machen. Sie lachte von Anfang an über seinen Bürgergeist, während wir noch kaum wissen, daß Aymon so kleinlich ist. Die Subtilität der Zeichnung ist verloren gegangen. Auch die Darstellung der Bradamante erscheint reichlich unpsychologisch, aber ihr Bramarbaswesen tritt weiter nicht in den Vordergrund. Bemerkenswert ist, daß die Komik fast ausschließlich von hochgestellten Personen herrührt. Die Sprache ist der Stimmung angepaßt. Zu Trivialitäten gehört eine niedrige Sprache, deren sich sogar Karl bedient. Man kann sich eigentlich nicht recht vorstellen, welchen Unterschied der Dichter zwischen Tragikomödie und Komödie macht. Man könnte dieses Werk leicht als Lustspiel aufführen, wenn man die komischen Züge auf der Bühne absichtlich unterstriche. Aber auch ohne Verzerrung ist die Komik nur zu deutlich, wenn auch die komischen Gestalten als Charaktere schärfer hätten gezeichnet werden dürfen. Dabei sind die Lustspielelemente alle unmittelbar mit der Handlung verbunden.

11. Deroziers Beaulieu.

Lintilhac (a. a. O. III. Bd. p. 57) schreibt:

„Le Sieur Deroziers écrira même cinq actes, sur un ton presque aussi incohérent que celui de ces fatrasies, mais d'un air plus relevé, pour en faire accroire au lecteur qui s'obstine à chercher un sens dont la pièce est vide: cela s'appelle ‚le Galimatias' (1639) et est intitulé plaisamment Tragicomédie."

Das ganze Werk scheint — nach seiner Bezeichnung — eine ironisierende Parodie auf die zeitläufige Tragikomödie zu sein. Dabei ist die Handlung so einfach, daß sie einer Komödie angehören könnte. Einen bestimmten Vorwand, irgend ein zielsetzendes Thema scheint der Verfasser gar nicht gekannt zu haben. Schließlich geht das auch aus der „Notice" hervor, die dem Stück vorausgedruckt ist:

„Giovanni di Dominico (Burchiello) n'avait d'autre but que d'aligner artistement les mots les plus poétiques, les plus sonores de la langue italienne, mais de manière à ce que leur réunion ne présentât aucun sens. Il a parfaitement réussi.

Il est évident que l'auteur du G. s'est proposé de marcher sur ses traces. Il n'est pas resté au dessous de son modèle: on s'obstine malgré soi à chercher un sens dans ses vers incohérents, et je ne suis pas bien sûr que sa pièce, jouée convenablement, n'enlèveroit pas plus d'une fois les applaudissements du public. On admire bien des choses qui ne sont pas plus claires."

Und der Autor selbst (in einem Vorwort an seine Freunde) schreibt:

„Ceux qui me cognoissent sçavent que j'ayme à rire, et ceux qui ne me cognoissent pas l'apprendront par ceste pièce . . . J'ai tousjours aimé la comédie, et particulièrement celle du monde. Le plus ridicule personnage que je trouve qui s'y joue est celuy de l'avaricieux; je ne le sçaurais souffrir: aussi je ne prétens pas qu'il ayt part en ce galimatias."

Nach all diesen Erklärungen scheint es also nutzlos zu versuchen, hinter den Sinn der Komödie zu kommen. Der Dichter will nur Lachen erregen und das gelingt ihm auch bei jenen, welche die oft stark aufgetragenen parodistischen Geistreicheleien, diese Liebesseufzer und Klagen, die thematische und zielstrebige Gleichheit mit jener der echten, typischen, anerkannten Tragikomödie vergleichen.

Die Handlung ist einfach, genau so einfach wie das Milieu, das auch für ein Lustspiel das gegebene wäre. Der Querlauf der Liebe ist als treibendes Motiv verwendet: Floridan, Vater des Elimante, möchte Olinde, die Tochter Orante's zur Frau haben.

Orante (I/2) scheint nicht abgeneigt:

„La raison loge en vous, et c'est borner la frase
Que de coeffer l'amour d'une anti peristase
Pour le faire paroistre aux calendes de mars."

Floridan kennt Olinde besser:

„Mais je crains que voyant venir nos estandars,
Que son individu ne se trouve contraire."

Aber auch Dorismont liebt die schöne Olinde (I/3):

„Amour, qui que du sois en ta machine ronde
Qui brusle les amans de la terre et de l'onde,
Veux-tu que ton pouvoir s'estende dessus moy
Avant qu'il soit deux jours je veux savoir pourquoy . . .
Endimion, menant le char de la fortune,
Par un et cetera fit accoucher la lune.
Mais tous ses démentis ne servent point icy:
Olinde est le crochet qui me tient en soucy.
Ses yeux frappent mon coeur avec une estincelle,
Et le soleil y vient allumer sa chandelle."

Der Dichter will einfach über alles lachen und lachen machen. Die Parodien und Travestien der klassischen Figuren sind so unsinnig dumm, daß sie Anlaß zu Gelächter geben.

Dorismont:

„Car jadis Partenope, amoureuse d'Ulisse,
Alla en camp des Grecs dessus une ecrevice;
Pharao trop hardy, voulant passer la mer,
Avalla un morceau qui luy fut bien amer;
Paris ce beau berger, soupait à la cuisine
Alors qu'il adjugea la poire à Proserpine;
Mercure traversant le pais des vallons,
Un suisse luy coupa les aisles des tallons;
Didon, qui transforma son amoureux en vache,
Fit à sa renommée une cruelle tache.
Mais le temps se distille et ma deesse m'attend,
Il faut l'aller trouver pour me rendre contant."

Hier versetzt ein Humorist den Verfassern von Tragikomödien, die stets das Altertum für die Moderne verwendeten, einen Hieb.

Auch Mélise, die Schwester der Olinde, stimmt in ähnlichen Unsinn ein (I/5). Jeder spricht wie ein mißverstandenes Buch:

„Je giroflois le temps sur l'objet d'une nue,
Quand l'Amour, par un trou d'une flame inconnue,
Pindalisait Socrate au travers de Pluton,
En disant que Plutarque avait un beau menton,
Ressemblant au miroir qui cache l'industrie
De deux objets divers formant la simetrie
D'un globe entrecoupé dessus un argument,
Sans divertir le mal que cause mon tourment . . ."

Elimante ist auch ein Mitbewerber um die Hand der schönen Olinde:

„Amour me l'a gravé
Du pinceau de ces traits au travers la poitrène.
Il est tout mon Phébus, il est ma Mesluzène,
Il est le boute — feu du tison de ma fin;
De la mort de mes jours il en est l'assassin."

Ein eigenartiger Ton herrscht (II/1):

Elimante:

„Acrostiche d'honneur, vray miroir d'apostrophe,
Phanal que les humains nomment leur catastrophe!"

Orante:

„Mais avant que Phébus debride ses Cheveaux . . ."

Elimante:

„Je veux aller vomir le soing de mes travaux."

Zuerst diese Sprache, dann wieder

Orante zu Elimante:

„Vous este un parassol!"

Die gespreizte Sprache ist genau so absichtlich wie der endliche Ausfall ins Vulgäre. Handlung und Inhalt sind ja ohne Bedeutung.

Es ist köstlich zu hören, wie die Rivalen sich behandeln, wie die Liebenden miteinander sprechen — zuerst steif wie Drahtpuppen, fahrig, weitschweifig, unpersönlich, distanziert, schwätzige, gesuchte Redensarten und dann ein plötzliches Umspringen: so reden auch Vater und Tochter:

Olinde:

„Quelquefois des vapeurs troublent nos intestins."

Orante:

„C'est le serain du jour qui me fait cet outrage.
Allons, retirons-nous, il est nuit au village."

Orande, der Vater, ist für Elimante; Olinde selbst jedoch für Dorismont. Mélise, ihre Schwester, möchte den Zwiespalt

dadurch vermeiden, daß sie versucht, Elimante für sich zu gewinnen. Zunächst zieht dieser aber nicht.

Elimante (III'2):

„Accourez, mirmidons! Que ma mort soit notoire.
Je veux me poignarder avec une lardoire.
Pousse, mon bras fatal, tire-moy de rigueur . . .
Non, ne nous tuons pas, il fait trop bon au monde;
Allons-nous-en plutost que d'aler au trespas."

Auch Liebesbriefe haben hier eine seltsame Form: Olinde an Dorismont (III/3):

„ . . . Lors que vous entendrez une heure,
Venez aux pieds de ma demeure:
Mais approchez bien finement,
Je me tiendray dessus la porte.
A Dieu. Le Diable vous emporte
Si vous y manquez d'un moment."

Der Liebhaber kennt sich vor Freude kaum mehr, er möchte zum Stelldichein eilen:

„Soleil, c'est trop courir;
Detache tes mullets et les meine dormir."

Olinde-Dorismont sind glücklich und Elimante klagt (III/5):

„Je sçay bien que, voyant la longueur de ma flamme,
Vous pisserés des pleurs pour esteindre mon feu."

Er schleicht sich ein und geht auf Dorismont los:

„Toy, tire ton fourreau et mets le casque au point,
Ouvre ton estomac, detache ton pourpoint:
Je veux fourer la mort au travers de ton vantre."

Elimante wird verwundet.

Das Handlungsende war von Anfang an klar. Man wird sich zwar nicht recht einig, sucht Ausflüchte und schließlich greift auch Amor ein, dessen Redeschatz genau so kompliziert ist, wie der der übrigen (V/4):

Amor zu Dor.:

„Honneur, reveil-matin de mon ame endormie."

Und Dor.:

„A Dieu, prince des flammes.
Que toujours ton carquois puisse larder nos ames!"

Olinde beharrt bei Dorismont (V/5), worüber sich Elimante nicht trösten kann:

„Espitre de ma loy!
Postillon de mon sort!"

Zu Dorismont gewandt spricht der Verlassene:

„Ha! poltron retourné, gribouri d'alegresse,
Je veux tout d'un plain saut te boutre à la renverse.
Avance le gigot."

Amor trennt die Beiden und gibt Dorismont der Olinde, Mélise dem Elimante:

„Corrivaux, venez-çà; aymez bien ces merveilles,
Et ne vous batés plus qu'avecques les bouteilles.
Souvenez-vous tousjours du batard Cupidon;
Parfumez mes autels avecque du jambon.
Je m'en vais au Perou parler à Merluzine."

Alle scheinen zufrieden zu sein, so daß Elimante in der richtigen Stimmung mit einer Einladung an Amor die Tragikomödie beenden kann:

„Tu viendras te chaufer dedans nostre cuisine;
Le souper est tout prest: nous avons sur le gril
Les os d'un elefant, le foie d'un crocodil,
Les pieds d'un bazilic, les yeux d'une baleine . . ."

So unverständlich die einzelnen Teile des Spieles sind, so amüsant kann das Ganze auf der Bühne sein, wenn es als reine Komödie, als Parodie der romanhaft-unmöglichen Tragikomödie der Zeit gewertet wird. Es ist einfach ein Musterbeispiel der Parodie. Alles, was für diesen Begriff theoretisch festgelegt werden kann, ist von Deroziers mit feinem Sinn für komische Wirkung zusammengehalten worden. Der Name Tragikomödie braucht also auf keinen Fall ernst genommen zu werden (wenn auch alle Momente dieser Gattung vorhanden sind), denn nie tritt ein ernstes Moment in die Handlung, das nicht von Anfang an schon Komik in sich trägt.

Die Ausgangsmomente könnten natürlich sehr wohl als Tragikomödie im üblichen Sinn behandelt worden sein: Milieu, Personen, Ideen, Verwicklungen, Gegensätzlichkeiten sind ja auch hier genau so vorhanden. Aber der Ausgangsgedanke ist ein anderer: Das Spiel soll bewußt komisch genommen werden.

Es ist nicht einfach, dabei mitzukommen. Es ist auch gar nicht nötig. Das Gerüst steht fest. Wie es ausgefüllt wird, interessiert nur komisch. Die Philosophie, die dabei entwickelt wird, ist unbändig parodistisch. Dazu wird sie noch in einem grammatikalischen Jargon vorgebracht, der ein Musterbeispiel an Dunkelheit, Verkehrtheit, Abgeschmacktheit, veralteter Wendungen, absoluter Unverständlichkeit und Ungereimtheit ist.

Die Handlung selbst gibt nicht viel Gelegenheit zu Parodie, dafür die einzelnen Charaktere, die nach allen Regeln herausgestellt werden. Sie müssen mit unglaublicher Dummheit vorgehen und reden. Viele Monologe werden eingeschaltet, die natürlich nur Gelegenheit zu Parodien geben sollen.

Alles, was Schneegans über burlesken Stil sagt (p. 434), findet hier Ausdruck und Beleg. Beispiele: Anachronismus, realistische Kleinmalerei, ungezwungener Ton, Weitschweifigkeit, bizarres Detail, familiärer Charakter der Sprache, Uebereinstimmung zwischen Form und burlesken Inhalt o. a., barocke Vergleiche, neue pointierte Wendungen.

Beispiele stecken schon im Vorausgehenden. Wir geben hier noch folgende: Monolog Orante's (III/2):

„ . . . Le problesme du sort nous monstre un acrostiche
En tirant l'arc-en-ciel comme dans une afiche,
L'on voit pertinamment le jour qui doit venir
Sur un tour de rebus afin de des-unir
Aries et Taurus, du genre avec l'espèce.
On dit que Mahommet premier força Lucrèce
Par un miroir ardant qui brulle à demi-mot,
Faisant boire à Junon le sang d'un escargot,
Mariant Proserpine avec la belle Europe,
Quant le bel Adonis dessus son chien gallope,
Allant trouver Diane aux forets d'alentour
Pour luy dire que voire et luy parler d'amour."

Olinde in ihrem Liebesschmerz (IV/3):

„Encombre, que dis-tu? Dis moy la verité,
Peux-tu bien deviner quel est ma volonté?"
(Eco: „Un patté.")

Wie das Vulgäre mit dem hochtrabenden Stil sich mischt, ist bisweilen fein dargestellt. Ausdrücke wie

„Je veux crever de joie"

zersprengen jedes Formgewand.

Auch ein Sklave hält einen Monolog, der eine Parodie auf die Pastorale und auf Rodomont ist (IV/2, V/2). Jeder will sich irgendwie Luft verschaffen. Eine Gestalt ist hier so komisch wie die andere. Man kann sie einzeln nicht herausstellen, sie wirken am besten in ihrer Umgebung.

Derozier's Tragikomödie ist in gewisser Hinsicht die Krönung der ganzen Gattung, die hier mit kaustischem, menschenkundigem, selten verletzendem Humor ihre Lebenskraft beweist.

12. J. Mairet.

Sehr bühnenwirksam sind die Stücke von Jean Mairet. Zwar kranken seine Tragikomödien auch an den Fehlern, die man in den meisten Stücken der Zeit feststellen kann. Doch darf man nicht übersehen, daß der Dichter immer in engem Kontakt mit der Bühne bleibt. Er selbst tritt zurück und läßt nur die Handlung sprechen.

Wir wollen hier eingehender den „Illustre Corsaire" (1640) betrachten, der sehr gut Mairet's Ansicht über die Dramengattung zeigt. Der Dichter spart nicht mit Unmöglichkeiten, verwendet Motive, die er für bühnensicher hält, und baut mit viel Romantik und einer Reihe hoher Personen ein Spiel auf, das stets anmutig und heiter bleibt. Die Hauptpersonen treten deutlich heraus, wenn auch mit typischen Merkmalen. Eines aber verleiht dem Stück Schwungkraft: die gut eingestreute Komik, die komische Intrige, aus der sich Schürzung und Lösung des Konfliktes ergeben.

I. Akt: Inhalt:

Zehn Jahre lang war Lépante, der Prinz von Sizilien, seiner Geliebten Isménie ferne. Wohl glüht er für sie, aber er weiß nicht wie er sich ihr nähern könnte, die bereits Lypas, dem König von Ligurien versprochen ist. Doch hat er die Unterstützung ihres Arztes Evandre gewonnen, der ihm rät, einen Narren zu spielen. Aber Lépante will nicht: „Ce mestier ne vaut rien." Sein treuer Begleiter Tenare, ein Korsar, stimmt ihm bei: „Non, trop de gens le font, et trop peu le font bien." Aber er weiß, daß sie beide recht gut eine Narrenkomödie spielen könnten. Lépante läßt sich also auf das Spiel ein; er wird einen „sérieux, triste et mélancolique fou" spielen, während Tenare den „fou gai" darstellen wird. Der Arzt führt die Beiden rasch in ihr Handwerk ein.

Isménie liebt den königlichen Bewerber nicht. Nur ärgerlich duldet sie seine Liebenswürdigkeit. Félice, ihre Hofdame, unterstützt sie kräftig in dieser Abneigung. Die Damen bemühen sich herzlich ihn los zu werden, aber es will ihnen nicht recht gelingen.

II. Akt:

Evandre entrollt seinen Plan. Man verspricht sich im Kreis der Fürstin viel von den beiden angekündigten Narren. Isménie wird darauf vorbereitet, daß der eine Narr als Prinz auftreten wird. Zunächst erscheint Tenare in lächerlichem Kostüm. Alle Anwesenden versuchen ihren Scherz mit ihm und lachen herzhaft über seine An-

wandlungen. Er spielt die ihm auferlegte Rolle sehr geschickt und setzt seinen Geist daran, sein Narrentum aus viel Witz heraus zu entwickeln. Im günstigsten Augenblick naht auch Lépante, der sich als Roy Nicas vorstellt und sofort entsprechend wirkt. Célie fällt das Urteil über ihn: „Il est plus sérieux, mais plus fol que Tenare." Er stellt einen glühenden Anbeter der Isménie vor, wozu er nicht viel zu mimen braucht. Auf der Fürstin Aufforderung erzählt er die Geschichte seiner ersten Liebe. Sein Begleiter bleibt seiner Rolle treu, bringt Clélie's wegen die ganze Gesellschaft zum Lachen und verspottet Nicas. Evandre und die übrigen Mitwisser ebenso wie alle Gestalten auf der Bühne sind glücklich. Sie glauben, daß alles im richtigen Fahrwasser läuft. Doch Lépante verrät sich durch seine Erzählung.

III. Akt:

Endlich haben sich die Beiden wieder gefunden. Während sie ihrer Liebe leben, unterhält Tenare den übrigen Hof, spielt den Verliebten, bewirbt sich um die Damen und begeistert sogar Lypas. Lépante fügt sich wieder dem Kreis ein. Als Narr glaubt er sich vom König beleidigt. Lypas nimmt auf seinen Geisteszustand Rücksicht und trotzt ihm. Aber Nicas fährt mit großen Geschützen auf. Als Narren verzeiht man ihm ja, daß er Isménie schützen und für sich gewinnen will. Der Streit wird schlimmer. Die Fürstin soll sich selbst für einen der beiden ungleichen Bewerber entscheiden. Was tut man einem armen Menschen zuliebe nicht alles! Sie erklärt sich also für Nicas. Die Zuschauer auf der Bühne sind die Getäuschten, denn die Liebenden spielen ja nur scheinbar.

IV. Akt:

Die Handlung wird zunächst noch etwas verwirrter. Ein neuer Bewerber, Axala, ein berühmter Korsar, taucht auf. Dorante, der Bruder der Isménie, hat sie diesem Menschen während seiner Gefangenschaft bei den Piraten versprochen. Lépante nützt alle Möglichkeiten aus. Er treibt Scherz mit den Gefühlen seiner Geliebten und verlangt, daß sie den Räuber heirate. Jetzt halten ihn alle für wirklich verrückt. Aber er hat die Situation für sich, als er bekennt, daß er Lépante, Nicas und Axala in einer Person ist.

V. Akt:

Die Handlung treibt nun rasch ihrem Ende zu. Mit Hilfe seiner Seeräuberflotte überwältigt der angebliche Narr Lypas, der schließlich alle Rechte auf Isménie aufgibt.

Die Komik ist sehr wirksam. Aber man muß sich doch fragen, warum denn Lépante auf den Gedanken verfällt, ausgerechnet einen Narren zu spielen um zu seiner Geliebten zu kommen, nachdem er später doch zu einer Gewalthandlung Zuflucht nimmt. Von dieser Unwahrscheinlichkeit müssen wir absehen, denn in ihr liegt ja gerade der komische Konflikt. Diese romantischen Verkehrtheiten lagen der Gesell-

schaft im Blut, die sich auch in Romanen über den monotonen, gesetzmäßigen Verlauf der Tageshandlungen hinwegsetzte. —

Der Narr, die wirksame, unterhaltende Darstellung einer krankhaften Natur, ist als Hauptmoment der Komik voll ausgewertet. Bei allen möglichen Gelegenheiten wird man auf diesen Typ zurückkommen. Aber interessant ist doch die Feststellung der Beliebtheit dieses Bühnencharakters. Er zeugt von einer beredten Wirksamkeit. In ihn kann man einfach alles hineinlegen, was der normale Mensch als ungewöhnlich sieht. Seine Kleidung, seine Haltung, sein Körper, Blick, Auftreten, Gang, seine Rede, sein ungequältes Herumtollen in der Gesellschaft, die Möglichkeit mit ihm schnell große Verwirrungen anrichten zu können, all das erkannten die zahlreichen Dichter, die den Gedanken verwerteten. Mairet ist hierin sicherlich nicht originell. Aber er führt den Typ recht geschickt durch, indem er ihn nach zwei Seiten hin wendet: der heitere Narr, den die Gesellschaft als Lachobjekt will und seine Kehrseite, der Trübsinnige, über den man sich schon nicht mehr recht zu lachen traut. Wir finden dies auch hier bestätigt. Lépante wirkt nicht eigentlich als Narr, als Abstraktion einer Idee komisch, sondern stellenweise durch seine normalen, guten Einfälle und durch seine wohlbegründete Intrigensucht.

Tenare ist als Typ viel reiner. Er erscheint nicht als vom Weltschmerz angekränkelt; er kann selbst und mit den anderen lachen; er steckt voll erstaunlicher Unternehmungslust, in die er seinen gesunden Witz steckt. Seine Scherze sind Bedientenscherze, wenn auch geläutert unter einer etwas geistreicheren Maske. Er wirkt sicher am besten. In der Hand eines geschickten Regisseurs kann man diese Figur so ausbeuten, wie es der Dichter für die komische Wirkung wollte.

Das Ganze ist also eine Komik der Verkleidung und Verstellung, eine bewußte Düpierung der Gutgläubigen auf dem Theater, ein leichter Kampf mit der Naivität der Schaulustigen. Doch bleibt die Komik bescheiden und unaufdringlich im Hintergrund, bis man sie zur Erheiterung ruft. Lépante ist immer der Held der komischen Komplotte, von denen er mehrere inszeniert. Der Gedanke des Narrenspiels kommt zwar nicht von ihm, aber der Arzt gibt schließlich nur die Anregung um später selbst mitlachen zu können, nicht um lachen zu machen. Es ist nur ein Spiel, eine roman-

tische Handlungsverzögerung, die Freude an der reinen Bühnenwirkung. Das Spiel vor dem Hof, die Aufdeckung des Geheimnisses, die Scheinbewerbung um die Prinzessin, die er ernsthaft spielt, wobei er jedoch genau weiß, daß er komisch wirkt — all das ist in seiner Steigerung gut gelungen. Dort strafen die beiden Narren die Naivität derer, die einen Körper, der mit bunten Flecken bedeckt ist, und dessen Geist etwas irre geht, als Schau- und Lachobjekt benützen. Man betrachte den dritten Akt auf seine komische Wirkung hin. Der Streich, den die Liebenden den Uebrigen spielen, ist so gut durchgeführt, daß man bedauert, daß er nicht von Mairet stammt. Die Dichter wußten ganz genau, daß es gewisse Hilfsmittel gibt, mit denen man ein ungenießbares Stück schmackhaft machen kann. Die Intrigen sind gut eingeleitet. Die ganze Komödie um Axala ist ein Beweis für Lépante's Scherzmöglichkeit. Dabei sind alle Streiche eigentlich unschädlich und daher besonders verlachbar. Der Unhold eines Stückes muß immer besiegt werden. Ob dies von der komischen Seite herkommt oder nicht, spielt ja weiter keine Rolle. Die Verwirrung, deren Urgedanke so fern lag, beunruhigt den Zuschauer nicht. Er weiß, daß er Lépante und Tenare immer lustig nachlaufen darf. Durch diesen geschickten Griff sind die komischen Elemente alle mit der übrigen Handlung verbunden.

Von den übrigen Personen ist nur noch Félice Trägerin von Komik. Sie hat Sinn dafür, aber nicht mehr als die Dienerinnen in anderen Werken. Isménie ist etwas unbeteiligt, sonst könnte ihre Abneigung gegen Lypas schließlich auch einen komischen Konflikt ergeben.

Unergiebig ist: „Le Roland Furieux" (1640)[1]). Die Handlung läßt es leider nicht zu, daß alle Möglichkeiten voll ausgeschöpft werden. Da bringt Mairet ein Bauernpaar auf die Bühne, das sich in wenigen Worten in all seiner Köstlichkeit charakterisiert. Es ist bewußt komisch gedacht. So sind die Bauern der Stücke — naiv, dumm, witzig, schlau und neugierig, Vertreter eines auf der Bühne verspöttelten Standes. Bertrand und Bérénice verstehen sich gut und spielen danach ihre Rollen. Sie leben ganz für sich (IV/3) ohne zu ahnen, wie komisch sie sein können. Was kümmert sie Roland? Sie sehen in ihm nur einen Narren, einen Wüten-

[1]) Siehe Roth a. a. O. p. 171 ff.

den, einen Schädling; daher ängstigen sie sich so komisch vor ihm. Leider bleiben sie nicht so naiv, sie verstehen es, sogar gemein zu werden (IV/3). Roland müßte man gespielt sehen. Ohne Bühne kann man sich seine Wirksamkeit nicht vorstellen, aber er ist bisweilen bestimmt komisch gewollt. Seine Wut, die er sogar vor den Bauern (I. Akt) nicht zurückdrängen kann, die Szene des vierten Aktes, in der er Rodomont verprügelt, und einen Schäfer über einen Berg wirft, gehören hierher. Diese Heldengestalt wird eigentlich sehr verkleinert zu einem Raufbold und einem Bramarbas ohne dessen Witz.

Rodomont soll auch hier das Leben in der Handlung unterstützen. Er tut das mit bekannter Liebenswürdigkeit (man vergesse nicht, daß er bei Ariost ein Held ist). Aber er bleibt kein gewöhnlicher Marktschreier, der alle Züge des Prahlers der Komödie an sich hat. Er lobt und schimpft und rühmt, er ist verliebt. Er läßt sich mit seinem Diener (IV/5) auf possenhaften Unsinn ein. Doch als er sich von Zerbin beleidigt glaubt (III. Akt), beginnt er eine Prügelei, die schlimm ausgeht. Er bleibt wirklich Sieger, was man von ihm gar nicht erwartet hatte. Doch verliert er von seinem komischen Gehalt. Auch beim wütenden Roland versucht er seine Kunst, fährt aber nicht gut dabei. Richtig betrachtet, ist er mißlungen ebenso wie der zweideutig aufgefaßte Médor, der zu einem Aufschneider wird (II/1). Sein lächerliches Benehmen in der Liebesszene (II/1), sein Scherz in IV/5 schaden dieser an sich heldischen Figur viel. Gerade dieses Stück ist eigenartig. Es zeigt Ansätze nach der ernsten und besonders nach der komischen Seite hin, aber sie kommen nicht über das Anfangsstadium hinaus. Die Mischung ist nicht gelungen, weil Mairet weder Handlung noch Charaktere bildhaft sah.

Viel erfrischender als die zwei vorausgegangenen Werke ist die pastorale Tragikomödie: „La Sylvie“ (1621). Die Einmischung des Begriffs der Pastorale darf uns dabei nicht stören. Er ist ja nur ein Ausweg aus der Tragikomödie der Zeit, eine neue Variante und der neue Anstrich tut ihr wohl. Der Plan zur Komik erinnert an die „Impuissance“. Auch sie ist Spiel im Spiel. Sie bräuchte nicht in dieser Breite dargestellt zu werden. Aber sie unterscheidet sich streng von der des genannten Werkes — sie ist frei von Plattheiten und Derbheiten. Der Aufbau des komischen Teiles vollzieht sich

sehr geschickt. Die Liebenden haben zwei Gegner, der eine ist die Staatsraison, die nicht komisch ist, der andere die dicke, spießige Moral der Eltern, die bewußt für die Komik herangezogen wird.

Die kleinlichen Gegner sind Damon und Macée. Damon ist ein ins bäuerliche gewendeter Aymon, eine urwüchsige Gestalt, Verkörperung der Bauernnatur, hart, engstirnig, vierschrötig und realistisch, ohne Ahnung und Verständnis des Liebesspiels in Arkadien. Das Land der Schäfer existiert nur für jene, die abgeschlossen von den harten Berührungspunkten des täglichen Lebens träumen dürfen. Mairet vollzieht hier unbewußt eine Klassenscheidung. Die Bauern dürfen nicht sehen und tun, was die Gesellschaft träumend erlebt.

Seine Begriffe will er auf die Tochter vererben. Deshalb stellt er sich unnachgiebig und mit bissigen Worten gegen Sylvie, die sich schutzsuchend an ihre Mutter wendet. Macée möchte wohl helfen, aber sie darf nicht. Nüchtern schaut Damon auf die Liebesleidenschaft, die ihm der eifersüchtige Philène entdeckt. Er sieht absolut nichts Romantisches daran, sondern betrachtet die Liebe, wie er es eben gewohnt war, entweder als Spiel, das nicht auf Ehe zielt und für seine Landmoral daher ehrlos ist, oder als Ernst und dann braucht man doch keine Gaukelei. Er lebt eben in einer anderen Welt. Macée bockt. Sie würde sich gern als Prinzenmutter geschmeichelt fühlen. Ihre weibliche Eitelkeit ist schon geweckt; sie streift ihr Kleid glatt und denkt sich in ihre neue Rolle hinein, die der alte Damon so häßlich zerstören will. So könnte sie in Wirklichkeit sein, eine verkleinerte Beatrix. Ihre Augen glänzen ob der Zukunft ihrer Tochter, nur daß sie im Gegensatz zu Garnier's Gestalt dasselbe erstrebt wie ihre Tochter. Damon ist ganz phantasielos und prosaisch. Was kümmert seine grobe Seele der Glaube der Frau, der den Menschen zu einem Narren macht. Er kann natürlich auch die preziöse Bildersprache der Philène nicht durchschauen; er sieht überhaupt nicht mehr als er unbedingt sehen will. So wird er der reine Vertreter der Vernunft, dem seine Tochter für eine Spielerei zu gut ist und der die Prinzenheirat für unmöglich hält, auch ohne ihren Tatsachengehalt nachzuprüfen. Deshalb langt er bündig nach Philène und macht ihn zu seinem Schwiegersohn. Die Tochter ist einfach dumm und nichtsnutz. Er lacht über sie so, wie er über seine Frau lacht und schimpft. Macée ist ein feiner

Gegensatz zu ihrem Mann. Die Aussicht auf die große Dame schmeichelt ihr; nur deshalb dämpft sie Damon's Grobheit.

Seltsam ist, daß die komischen Figuren ganz plötzlich verschwinden müssen. Sie spielen eine Zeitlang und gehen dann in der üblichen romantischen Handlung unter. Sobald Damon genügend viel zur Begründung seines Standpunkts angeführt hat, bricht das Gelächter ab. Aber man hat sich eine Zeitlang gut unterhalten. Den Gegensatz zwischen zwei Welten schildern die Bauern und ihr Milieu mit einer Natürlichkeit, die noch durch die Bühne selbst unterstützt wird.

Philène darf in der Reihe der komischen Charaktere nicht ausgelassen werden. Er möchte gerne Intrigant sein, ist aber nur ein schwatzhafter Verräter, eifersüchtig auf ein Vorrecht, das er nicht hat, dazu noch kleinlich. Auf ihn sind also lauter Eigenschaften gehäuft, die eine gute komische Wirkung ergeben können. Er zeigt sich in der für ihn charakteristischen Stellung im Gespräch mit Sylvie, wo er ebenso den Kürzeren zieht wie später bei der großen Auseinandersetzung, in der er sich schon als Schwiegersohn im neuen Haus umschaut. Aber er muß erkennen (und darin liegt die Strafe der komischen Gerechtigkeit), daß die Liebe des Schwiegervaters noch nicht die Liebe seiner Tochter bedeutet.

Sylvie ist das Streitobjekt, eine helle Natur, klug, mit gesundem Menschenverstand, die mit viel Glück und Witz ihre Stellung behauptet. Sie durfte nicht eigentlich komisch werden, denn ihr fällt ja ein Teil der ernsten Handlung zu.

Dem Dichter ist zweifellos besser als sonst gelungen, den komischen Kontrast zwischen Höhe und Tiefe in seinen Personen lebendig zu machen und die Handlung mit guter Komik zu würzen. Wenn der Humor auch nicht immer flüssig ist, so hat er doch Kraft, Natürlichkeit und Schwung.

III. Abschnitt.

Die Uebersicht, die wir gaben, hat gezeigt, daß das Wesentliche an den meisten Werken die romaneske Handlung und nicht die Komik ist. Das Dramatische überwiegt und bleibt meist herrschend; es wird aber unterbrochen und bisweilen mit feiner Komik umgekehrt. „Es ist der romantischen Tragödie eigentümlich, daß sie immer bereit erscheint, in ihr Gegenteil umzuschlagen, und die Bühne, auf der soeben noch der tragische Schrecken herrschte, mit Lachen zu erfüllen. Dies kam nicht aus dem romantischen Bedürfnis nach Wechsel und Bewegung, sondern die Tiefe des Menschentums und die Tiefe der Welt sollte sich hierin gestalten. Was Wechsel scheint, ist doch nur Wendung: Eine Handlung, eine Gestalt, soeben noch tragisch verdunkelt, wendet sich und ihre andere, nicht minder wesenhafte Seite leuchtet auf . . . Die Welt ist so tragisch wie sie komisch ist." (F. Strich: Klassik und Romantik (1924) p. 367.)

Selten sind die Charaktere (wie Pizare in „La Force du Sang"), die gewissermaßen beide Stimmungen in sich vereinigen und so der Handlung ein eigenartiges Gepräge geben. Jeder Spieler trägt Seele und Körper zur Schau, die eine vorgegebene Gefühls- und Sinnenrichtung kennen. Die tragische Szene wird selten mit Komik durchsetzt. Ein schönes Beispiel dafür ist die Schlußszene von „Tyr et Sidon". Die komischen Szenen bleiben in ihrer Stimmung für sich. Damit soll aber der Wert der Komik nicht unterschätzt werden. Diese hängt zwar meist nicht von der Handlung ab, bleibt jedoch durch einige Personen mit ihr verbunden.

Es ist bedeutungslos, daß sie in ihren Grundgedanken (wegen thematischer Ueberlieferung, zeitgemäßer Bühnencharaktere und Anschauungen) unoriginell ist. Der Begriff Originalität ist ja stets relativ zu werten. Der Reiz der Neuheit und Originalität braucht für das Komische unter naiven Gemütern nicht gefordert zu werden. Vorteilhaft erscheint, daß die Komik nicht in äußerer Formelhaftigkeit erstarrt. Selbst Hardy's stilistische Beschwerden können die Munterkeit der Personen nicht eindämmen. Sie hängt sich nicht sehr an Aeußerlichkeiten und ist selten müde und resigniert.

Die meisten komischen Gestalten können wirklich lachen. Die einzelnen Spieler sind, dem kollektivistischen Charakter der Zeit entsprechend nur Vertreter aller, sie sind nichts als Typen moralischer Eigenschaften gewisser Stände, Berufe und Lebensalter. Ihre Sprache ist dieselbe wie die ihrer Umgebung, mit Ausnahme der Szenen, in denen die Diener unter sich sind, und den Farcenstellen, die zu ihrem groben Text auch grobe Wörter brauchen. Auf diese Weise wird die Komik sehr betont, daß, wo das Komische stellenweise den einzigen Inhalt des Gefühls-, Augen- und Ohrenerlebnisses bildet, die Witze sich jagen und immer stärker empfunden werden.

Interessant ist es auch zu beobachten, wie sich das Komische immer wieder über das rein Handlungsmäßige hinweg an die Oberfläche drängt. Es hatte von Anfang an nur bedingte Daseinsberechtigung. Nicht jeder Charakter konnte komisch werden. Man mußte sich erst an die Ansicht gewöhnen, daß der Umschlag ins Komische den Wert eines Charakters nicht notwendigerweise beeinträchtigen muß. Deswegen klingen anfangs nur schüchtern komische Stellen an, verteilt auf Diener und ähnliche Rollen. Hardy berücksichtigt sie kaum im Aufbau seiner Stücke. Er macht Ansätze, aber sie verlieren sich bald wieder. Nur „Cornélie" macht eine Ausnahme. Dann dringt die Komik bei den späteren Dramatikern weiter vor und findet Beachtung in der Oekonomie eines Werkes. Je mehr verlachbare Personen eindringen, desto freier und großzügiger wird der Dramatiker in ihrer Verwendung. Bei Schélandre und Veronneau nimmt das Komische (das bei Garnier schon sehr breit ist), als Parallelhandlung denselben Raum ein wie das Tragische, um schließlich im „Galimatias" überhaupt den Sieg davon zu tragen.

Die Situationskomik läuft auch nach einem bestimmten Schema, das man allerdings im Laufe der verschiedenen Handlungen vergißt. Sie ergibt sich aus der Technik der Tragikomödie.

Rotrou stellt einige gute Situationen auf die Bühne. Er verwendet sie ziemlich oft und bisweilen sehr geschickt. Selten vergessen die Dramatiker eine sich bietende Gelegenheit auszunützen. Deshalb können wir diese Art Komik überall beobachten. Schon Garnier fügt sie ein. Hardy wird nicht recht damit fertig. Interessant ist bei ihm nur die

„Cornélie". Situationen sind selten, die so ausgewertet, so reich, rein und gedrängt geschildert sind wie die Kurtisanenszene. Auch Boisrobert macht äußerst geschickt Gebrauch von diesem Mittel. Ungetrübter Genuß sind die gelegenheitskomischen Szenen bei Schélandre, Veronneau und Beys. Aus Verkleidungen entstehen Verwicklungen, Frauen verlieben sich in verkleidete Frauen, Männer suchen Schutz bei ihnen, der Vater erkennt seine Tochter nicht und läßt sich von ihr täuschen, weil sie Wahnsinn vorspiegelt. Es sind geschickt gestellte Szenen, die eine komische Situation ergeben, vor allem, weil sie einen naiven Menschen gegen die Tücke des Schicksals kämpfen lassen. Alle möglichen Motive werden dazu verwendet. Wahnsinn wird ziemlich oft ausgenützt. Die Komik, die sich aus dem Zusammentreffen eines Feiglings mit einer tapferen Umwelt ergibt, ist so glänzend wie der sinnliche, betrunkene, derbe Zorote, der auf den verkleideten Pagen reagiert. Da treten die verschiedensten Gefühle in den Vordergrund: Schadenfreude, Verachtung, Bosheit und Tücke. Eifersucht und Liebesungetüm, Räuber und geprellte Liebende, die Möglichkeiten, die sich aus nächtlicher Dunkelheit ergeben („La Lisimène") werden in den Bereich der komischen Situationsmöglichkeiten gezogen.

Die Dichter erscheinen dabei so einfach wie ihr Publikum. Man erkennt überall ihre Freude an der Situation, am Wort, an der Geste, an den einzelnen Typen und ihrem Zusammenspiel, das sich ungekünstelt vollzieht.

So reinlich wie bei Garnier bleibt die Komik nirgends, dafür wechselt unsere Stellung den einzelnen Werken gegenüber. Das Lächeln, das die feinere Charakterkomik vor allem bei Garnier und z. T. auch bei Beys in uns hervorruft, würden wir vergeblich bei anderen suchen, weil sie sich zu sehr an die Situationskomik halten, die immer dieselben derben Spässe hervorbringt. Den übrigen Dichtern gegenüber dürfen die Zuschauer aber ihre ganze Natürlichkeit zeigen und sich freuen über die Skala lächerlicher Eigenschaften, grober Fehler, kleinlicher Befangenheiten und harter Instinktschilderung.

Vertreter des Komischen sind gewöhnlich die niederen Stände und vor allem das Bürgertum und seine Umwelt. Die komischen Szenen sind eigentlich nichts als ein etwas traditioneller Versuch einer ironisierenden Beschreibung des

Lebens dieser Menschenklasse. Auf einen von ihnen überträgt, typisiert man das Wesen der ganzen Gattung, ebenso wie man die einzelnen Züge der Gesamtheit zuschreibt. Daher erkennt sich jeder einzelne sofort an einem einzigen Merkmal. Der Bürger muß unzufrieden sein, als Geizhals auftreten, prahlen, streiten, kleinlich, eifersüchtig, lüstern sein und schließlich doch den Kürzeren ziehen. Er schildert die treibenden Momente seines Ichs und vor allem die Liebe von seinem Standpunkt aus. Seine Stellungnahme geht auf andere Gestalten über, auf die Mitbewohner, auf seine Frau, seinen Diener, auf die Zofen, die dabei ihre Würde vergessen. Wie kurz ist doch der Weg der Verwandlung solcher Gestalten in reine Narren. Und doch ist Beys, der dieselben Typen verwendet, originell. Auch er schildert den Bürger, aber schöner und etwas erhabener, als man es vor ihm auf der Bühne gewöhnt ist. Es steckt erstaunlich viel Sicherheit in seinen Beobachtungen, die zur Verstärkung der komischen Wirklichkeit beitragen.

Die meisten typisierten Charaktere sind von vorneherein komisch gedacht. Man erwartet sie so und weiß, daß sie komische Widersprüche in sich tragen, die nach Auflösung in einer Situation verlangen. Das beste Beispiel dafür ist Rodomont. Er ist eine komische Einheit, die in kurzer Zeit zerbricht. Um ihn wie um andere ist nur ein Schein von Wahrheit, der rasch vergilbt und vergeht. Komisch in diesem Sinne sind z. B. auch die Fischer in „Tyr et Sidon", einige Dienergestalten, überhaupt Personen, die sich in eigenartigem körperlichen Gebaren, auffälliger Kleidung und seltsamem Lebensstil dem Publikum zur Schau stellen. Was liegt nicht alles in unseren Helden an Umständlichem, Gutmütigem, Törichtem, Prahlerischem, Ausgelassenem, Tollem und Witzigem. Die Gestalten bewegen sich mit normierten Absichten, unfrei, und unterliegen ihrem vorausbestimmten Schicksal; auch hierin kann die Komik lebenswahr sein.

Die reichste Quelle für Komik liegt im Gegensatz zwischen Ernstnehmen und Nichternstnehmen. Da fällt dann stets das ganze Rampenlicht auf etwas Wertloses, Wesenloses, Läppisches, Abgeschmacktes, auf unsinnig Nichtiges. Da erscheinen die Liebhaber albern, die Prahler windig und hohl.

Garnier's Aymon (und die Menschen, die ihm gleichen), nimmt man nicht ernst. Er ist geistig zu wesenlos im höfi-

schen Kreis. Seine Ideen sind wertlos, weil sie sich in törichte Handlungen umsetzen. Er hat keine Kraft, obwohl die Umgebung heldisch ist. Man verlacht ihn also ebenso wie man die Nichtigkeit des Bramarbas lachend durchschaut. Beide sind so menschlich-nebensächlich wie die Rotrou'schen Liebhaber. Die Komik erscheint hier als ein Ueberlegenheits-Werturteil seitens der Zuschauer, dem alle diese kleinen Menschen unterliegen. Dadurch, daß sie lächerlich werden, können sie die ernste Handlung unterstreichen, die sich in ihrer Nähe abspielt. Zorote beweist, daß er nicht völlig nichtig ist. Er hat ein gewisses Ehrgefühl, über das niemand lachen wird, nur wirkt er eben als Rächer seiner Ehre schon vorher so komisch, daß man die tragische Tat, die er einleitet, nach den vorhergehenden Handlungen nicht für vollkommen motiviert halten kann. Die Komik, die bei ihm, vom Publikum aus betrachtet, Entspannung ist, schlägt um in Spannung. Aus der Kleinheit seines rohen Ichs und seiner verbürgerten Welt wird er zum Königsmörder. Umgekehrt liegt der Fall bei Rodomont. Er tritt ernst auf (abgesehen von seiner Kleidung), versucht heldisch-geheimnisvoll zu wirken und verwandelt sich in einen erbärmlichen Feigling, was ihn allerdings nicht hindert, die Menschen um ihn an seine Mission glauben zu heißen. Darin liegt auch der komische Untergang der Geizhälse, die sich vernünftig aufspielen und nur sinnlos erscheinen. Ihre Welt ist verkehrt. Man handelt nicht so wie sie es gewöhnt sind. Ihre Anormalität hat den Vorzug, sich komisch auszuwirken; tragisch kann sie nicht gut werden, denn die Stellung des Zuschauers ist höher als die des Spielenden. Ein Umschlag kann nur ins Gebiet der Komik erfolgen. Eine gewisse Schadenfreude und Verachtung begleiten die Verrücktheiten Quijote's, so wie ihn Pichou schildert. Er ist ein nicht ernst zu nehmender Bösewicht. Trivial wird seine vorgetäuschte Erhabenheit nie. Er ist ja nicht erhaben im gewöhnlichen Sinn; er sieht die Welt nur mit anderen, mit diesseits-entwöhnten Augen. Man kann ihn deshalb töricht, verblendet oder verrückt nennen und über ihn lachen, doch wirkt seine tief verankerte Harmlosigkeit anders als die der Helden Rotrou's, die plötzlich gemein und schuftig werden können. Auch das ist ein Umschlagen im Sinne der Komik. Hinter seinen Liebhabern steckt eben wenig Ehrlichkeit. Man beurteilt sie von einem Normalstandpunkt aus und muß sie dann verlachen.

Die Dramatiker unterlassen es dabei nicht, ihre Gestalten plastisch herauszustellen. Die Komik ist abgerundet; ihr Charakter (ob Feigling, gespielter Wahnsinniger, Kurtisane, Zofe, Geizhals, lüsterne und unverstandene Frauen, Amme, Bürger, alte Jungfer, Gefängniswärter, Betrunkene, geprellter Liebhaber), der uns mit all seinem Inhalt erheitern soll, tritt in den Vordergrund. Die Komik wird nicht vor uns entwickelt, sie steht meist schon als Fertiges da. Zorote's Wandlungen fanden schon lange vor seinem ersten Auftreten statt.

Garnier's und Hardy's Bürger bringen ihre Ansichten in wohlüberlegten Stellungen vor. Was sie tun, ist scheinbar zweckmäßig. Sie handeln nach den Gesetzen, die ihre Natur ihnen stellt. Der eingegebene Drang bringt ihr Tun mit dem Tun der übrigen Welt in Konflikt — dann zerbricht der Wertanspruch. Die Zweckmäßigkeit, die für Aymon z. B. absolut ist, wird für Renaud ganz relativ und dem Zuschauer gegenüber verliert sie jeden Anspruch auf Gültigkeit. Diese vom Zuschauer bedingte Verleugnung der gleichen Einschätzung mit der Umgebung und des Wertanspruchs, den Aymon und seine Gesinnungsfreunde mit sich tragen, bringt die komische Wirkung hervor.

Die komische Intrige, der sie unterliegen, ist in einigen Werken von ziemlicher Bedeutung. Sie ist nicht besonders listig oder geistreich, aber sie genügt um die gewünschten Verwicklungen herbeizuführen.

Die meisten Dichter zeichnen sich durch ihre Vorliebe für derbkomische Charaktere aus. Man betrachte daraufhin die bunten Farcenszenen, die in die Handlung eingestreut sind. Dort zeigt sich der Mensch in all seiner Natürlichkeit. „Das grell Unähnliche läßt die Achnlichkeit hervorblitzen" (Volkelt). Veronneau bietet ein gutes Beispiel. Seine Hauptheiden sind so nicht-menschlich, daß sie sich in jeder Kleinigkeit von ihren Theaterbeschauern unterscheiden. Der Dramatiker unterstreicht das rohe, natürlich-unnatürliche, brutale und gemeine Wesen, das sich jedem Charakter unterlegt. Solche Elemente sind der komischen Wirkung sicher. Die Menschenwürde wird soweit als möglich beiseite geschoben. Der Geist spricht bei solchen Naturen nicht mit; er wird absichtlich in den Hintergrund gedrängt. Der Dichter in seiner Sucht nach dem Typischen übertreibt diese Menschen so, daß er sie nur mit Instinkten ausstattet. Er verwendet also die Naturkraft als Triebkraft und Stütze der

Handlung. Wo Geist in der komischen Wirkung versagt, wird der Körper immer sein Recht erhalten. Man wußte dies und ließ sich darin vom Publikum beeinflussen. Daher betont man überhaupt die Erotik, die sich natürlich verschieden äußern wird. Der eine bemüht sich um einen künstlichen Naturalismus, der in seiner Kontrastwirkung zu zarten Liebesszenen die heitere Stimmung erhöhen soll. Diese Schauspielmenschen kleben dann fest an allen Erdendingen. Solche Konflikte lassen sich am besten an der Ehe aufweisen. Deshalb stellt sie Schélandre und auch Veronneau in den Mittelpunkt. Man kann dann die Gestalten leichter gegeneinander ausspielen und ihre Wirkung sofort berechnen. Hardy nimmt ein Liebespaar (in „Cornélie") an, und erzielt mit ihm einen beträchtlichen Erfolg. Auch Rotrou wagt sich daran, und erreicht in einer solchen Szene große Wirkung (in „Cléagénor et Doristée").

Die Motive sind leicht zu finden und doch lachen die Dichter und ihr Publikum über ein und dieselbe Verlegenheit. Das Problem „Mann—Frau" läßt sich stets von zwei Seiten aus betrachten, die eigentlich dieselben sind. Diejenige, über die wir in der einen Szene lachen, kann in einem anderen Spiel zu den größten tragischen Verwicklungen führen. Es kommt nur auf die sittliche Höhe des Standpunktes an. Wir stellen hier der übertriebenen Natürlichkeit unser Ueberlegenheitsgefühl gegenüber, das uns von der Widerwärtigkeit der Szene befreit und seine Entspannung im Lachen findet. Der Geist und die Vernunft, Tradition und Erziehung verlachen die Natur, die nackte Natürlichkeit, ihre Roheit und ihre Instinkte, die vor allem in Monologen auf Derbheit spekulieren. Die Alltäglichkeit der Zuschauer findet ihren besonderen Gefallen an solchen Szenen, die sich in der Gesamthandlung recht wohl fühlen. Nicht jeder Dichter führt die Niedrigkeit in Veronneau's Ausmaß vor, aber jeder verwendet sie. Schélandre begann damit; er machte aus solchen Momenten eine zweite Handlung, die sich im Gegensatz zur ersten und in derselben Stärke auf rein komischer Basis bewegt. Er ist sich seiner Liederlichkeit bewußt, weshalb er über sie so freimütig lacht. Veronneau baut ganz auf solche Wirkungen, während sie bei Hardy, Mairet und den anderen nebensächlich behandelt werden. Je stärker dieses komische Element ausgeprägt ist, desto absoluter ist seine Wirkung. Zorote vereinigt in sich verschiedene Typen: er ist

ein Heuchler, ein Rohling, ein Cocu, ein Betrunkener, er ist der burleske Typ. Das Motiv des Betrunkenen verwendet ja auch Veronneau, während Rotrou auf die üblichen menschlichen Laster und Kleinheiten spekuliert.

Auf die einzelnen Züge und Charaktere haben wir bei jedem Werk ausführlich hingewiesen. Wir wollen nicht unterlassen, hier zu wiederholen, daß Garnier, Beys u. a. sich von derber Komik freihalten. Das Wesentliche an Bey's komischen Charakteren ist ihre relative Originalität und Unberührtheit vom Typischen, ihr Zug nach der reinen Charakter-Komödie.

Auch für das Grotesk-Komische finden sich viele Beispiele. Verzerrte Individualitäten bilden bisweilen den Hauptteil der Komik. Sie übertreiben ihre Eigenschaften selbst und vergessen, daß wir, die Zuschauer, sie nach unserem Maß messen, sobald wir sie nicht mehr ernst nehmen. Irgendwelches übertriebene Heldentum zeigt seine Nichtigkeit und mit ihm wird die ganze Gestalt, die dahinter steht, lächerlich. Der Wertanspruch, den der wütende Roland (in La Calprenède's „Bradamante") macht, kann nur mit Mühe aufrechterhalten werden. Dagegen fällt jener des Bramarbas, der Gefängniswärter und der Narren in Nichts zusammen.

Das sind alles komische Charaktere, die durch die Art ihrer Zusammensetzung komisch erscheinen. Daß sich dabei der Typus als solcher in den Vordergrund drängt, ist verständlich und schon hervorgehoben. Man kann eine ganze Reihe von Gestalten zusammenstellen, deren Bühnenwert festgelegt ist: Ehemann, Frau, Bauer, Aufschneider, Diener, Geizhals usw. Ihre Gefühle sind so einfach gebaut, daß sie mit ihrem Geist harmonieren.

Eine interessante Erscheinung ist die literarische Satire, die wir bei Rotrou in der „Pèlerine Amoureuse" und bei Veronneau (V/1 - Satire auf den Pastoralroman) nachweisen konnten. Dort tritt sie jedoch nur kurz hervor, während Deroziers „Galimatias" eine einzige Parodie auf den zeitgenössischen Stil und die Ungereimtheiten der Tragikomödie ist. Die satirische Wirkung ist so kräftig, daß sie alles mitreißt. Daher treiben schließlich die ganze Handlung, alle Personen und ihre Einfälle der Burleske zu, wobei der Dichter nicht vergißt, für eine gewisse Aehnlichkeit zwischen Zerrbild und Original zu sorgen. Die literarische Satire ist eine Erscheinung, die nicht nur in der Tragikomödie zum Ausdruck

kommt, sondern auch in der Komödie („Les Visionaires" von Desmarets de Saint Sorlin, 1637). Sie ist also nichts Zufälliges, sondern scheint im Geiste der Zeit zu liegen.

Ein entschiedener Fortschritt in dem ethischen Wert des Komischen kommt dadurch zum Ausdruck. Daß es dazu so langer Entwicklung bedurfte, liegt demnach nur daran, daß die Dramatiker die Komik als zu nebensächlich für den Verlauf der Handlung betrachteten. Auch ist die Gesellschaft noch nicht so stark, daß sie eine Kritik ihrer Sitten ertragen oder bemerken könnte. Sie müßte erst mit sich selbst fertig sein um über sich ertragreich lachen zu können.

Primitives Nebeneinander der Komik, rohe Koordination ist ja schon bei Beys ausgeschlossen. Sobald der Dichter das Absolute, das in der Komik liegen würde, wenn sie zum Zweck des Themas würde, ins Relative umwandelt, zur Belustigung der Zuschauer, braucht er sich um ihre Ausgestaltung nicht weiter zu bekümmern. In ihrer Gestalt erfüllt sie die Bedingungen, die an sie gestellt werden.

Damit ist denn auch der Weg zur Weiterentwicklung der Tragikomödie, die mit der Komödie zusammenfallen wird, gegeben. Die Komik verselbständigt sich schließlich, gewinnt zugleich an ethischem Gehalt und verbindet sich mit moralischen Absichten, die bei der Tragikomödie vollständig fehlen. Das Publikum reflektierte nicht; es erfreute sich der augenblicklichen Laune.

Die Entwicklung nach beiden Seiten hin führt zu Molière. Komik und Tragik müssen zur Synthese werden (Klemperer). Ein bedeutender Charakter soll in einen Zustand oder eine Umgebung versetzt werden, die ihn lächerlich erscheinen läßt. Dadurch wird die Tragik nicht gemildert. Erst Molière hat diese höchste Tragikomik mit moralisierenden Absichten erbarmungslos durchgeführt.

Lebenslauf.

Am 16. Juni 1905 wurde ich zu Nürnberg als Sohn des Oberlokomotivführers Georg Schoberth geboren. Ich bin evangelisch und bayerischer Staatsangehöriger.

Ich besuchte die Städt. Volkshauptschule, die Städt. Höh. Handelsschule für Knaben in Nürnberg, und erwarb 1924 das Reifezeugnis der Alten Oberrealschule Nürnberg.

Im S.-S. 1924 schrieb ich mich an der Universität Erlangen für das Studium der Neueren Sprachen ein. Die Sommerferien 1926 benützte ich zu Studien in Frankreich. 1928 bestand ich den 1. Abschnitt des Bayer. Staatsexamens für Neuere Sprachen. Zur Ableistung meines Seminarjahres wurde ich dem päd.-didakt. Seminar am Realgymnasium zu Nürnberg zugewiesen. Mit ministerieller Erlaubnis unterrichtete ich im Sommertrimester 1928 an der Royal Grammar School und am Armstrong College in Newcastle on Tyne. Im Februar 1929 bestand ich den 2. Abschnitt der bayer. Lehramtsprüfung.

Allen meinen Lehrern, insbesondere Herrn Geheimrat Prof. Dr. J. Pirson, der mich zu dieser Arbeit anregte und dabei mit seinem Rat unterstützte, möchte ich hier meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

31:53